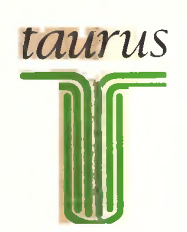
Los estudios reunidos en este volumen derivan del encuentro único y peculiarísimo de dos disciplinas: el análisis estructural y el estudio de la tragedia griega en toda su individualidad. El resultado, lejos de ser paradójico, abre perspectivas nuevas y enriquecedoras.

Jean-Pierre Vernant/Pierre Vidal-Naquet

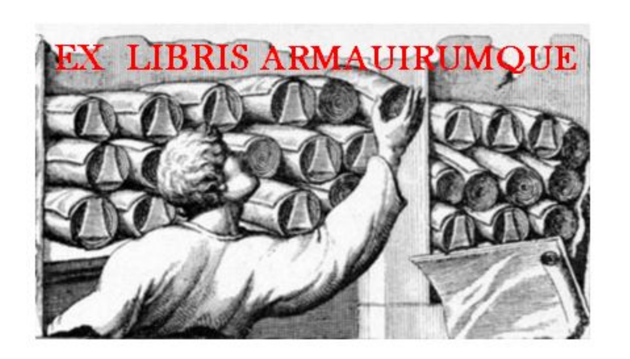
Mito y tragedia en la Grecia antigua

I





Estas investigaciones suponen una constante confrontación
entre nuestros conceptos modernos
y las categorías establecidas en las tragedias antiguas.
¿Puede el *Edipo Rey* ser aclarado por el psicoanálisis?
¿Cómo se elaboran en la tragedia
el sentido de la responsabilidad,
el compromiso del agente con sus actos,
lo que hoy llamamos la función psicológica de la voluntad?
Plantear estos problemas es pedir que se entable
un diálogo lúcido y propiamente histórico
entre la *intención* de la obra
y los hábitos mentales del intérprete.





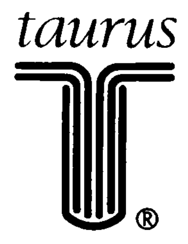
JEAN-PIERRE VERNANT
PIERRE VIDAL-NAQUET

MITO Y TRAGEDIA EN LA GRECIA ANTIGUA

I

Traducción
de
MAURO ARMIÑO

Revisión
de
ANTONIO PIÑERO



Título original:
Mythe et Tragédie en Grèce ancienne

TAURUS EDICIONES
Príncipe de Vergara, 81, 1.° - 28006 MADRID
ISBN: 84-306-1276-9
Depósito legal: M. 21.282-1987
PRINTED IN SPAIN

PREFACIO

Reunimos en este primer volumen —que será seguido de otro lo antes posible— ocho estudios publicados en Francia y en otros países, porque tales trabajos se inscriben en un proyecto de investigación realizado conjuntamente desde hace varios años, y que tiene su origen en la enseñanza de Louis Gernet[1].

Mito y tragedia, ¿qué entendemos exactamente con esos dos términos? Por supuesto, las tragedias no son mitos. Pero puede sostenerse, por otro lado, que el género trágico hace su aparición a finales del siglo VI, cuando el lenguaje del mito deja de estar en conexión con la realidad política de la ciudad. El universo trágico se sitúa entre dos mundos, y es esta doble referencia al mito por una parte —concebido en adelante como perteneciente a un tiempo remoto, pero aún presente en las conciencias— y por otra a los nuevos valores —desarrollados con tanta rapidez por la ciudad de Pisístrato, de Clístenes, de Temístocles, de Pericles— lo que constituye una de sus originalidades y el resorte mismo de su acción. En el conflicto trágico, el héroe, el rey o el tirano aparecen insertos aún en la tradición heroica y mítica, pero la solución del drama se les escapa: no es nunca el resultado de la acción sino siempre la expresión del triunfo de los valores colectivos impuestos por la nueva ciudad democrática.

En estas condiciones, ¿cuál es la tarea del investigador? La mayoría de los estudios reunidos en este libro proceden de lo que se ha convenido en denominar análisis estructural. Pero sería un gravísimo error de perspectiva confundir este tipo de lectura con el des-

[1] Cf. J.-P. VERNANT, «La Tragédie grecque selon Louis Gernet», *Hommage à Louis Gernet,* París, 1966, pp. 31-35.

ciframiento de los mitos propiamente dichos. Las técnicas interpretativas pueden hallarse emparentadas, pero la finalidad de la investigación es necesariamente distinta. Desde luego, la descodificación de un mito sigue, ante todo, las articulaciones del discurso —oral o escrito—, pero su objetivo, quizá fundamental, es fraccionar el relato mítico para detectar en él los elementos primarios, que a su vez deberán ser confrontados con los que ofrecen las demás versiones del mismo mito o conjuntos legendarios diferentes. El relato primordial, lejos de encerrarse sobre sí mismo para constituir en su totalidad una obra única, se abre, por el contrario, en cada una de sus secuencias a todos los demás textos que ponen en práctica el mismo código, cuyas claves debemos descubrir. En este sentido, todos los mitos, ricos o pobres, se sitúan en el mismo plano para el mitólogo y, desde el punto de vista eurístico, tienen el mismo valor. Ninguno podría adjudicarse el derecho a la exclusividad, y el único privilegio que el intérprete puede otorgar a uno de ellos es el de escogerlo, por razones de comodidad, como modelo de referencia en el curso de la investigación.

Las tragedias griegas, cuyo estudio hemos emprendido en estas páginas, constituyen un objeto totalmente distinto. Se trata de obras escritas, de producciones literarias individualizadas en el tiempo y en el espacio, que no tiene, hablando con exactitud, paralelo alguno. El *Edipo Rey* de Sófocles no es una versión más del mito de Edipo. La investigación no puede llegar a buen término a no ser que tome en consideración, desde el primer momento y principalmente, el sentido y la intención del drama que se representó en Atenas hacia el año 420 a. de C. Sentido e intención... ¿Qué queremos decir con eso? Es necesario precisarlo, pero no es nuestro propósito averiguar qué pasaba por la cabeza de Sófocles en el momento en que escribía su obra. El dramaturgo no nos ha dejado ni sus confidencias ni su diario; si lo hubiera hecho, dispondríamos tan sólo de documentos suplementarios que habríamos de someter, al igual que los demás, a la reflexión crítica. La *intención* de que hablamos se expresa a través de la obra, en sus estructuras, en su organización interna, y no tenemos medio alguno de remontarnos desde la obra al autor. Asimismo, por conscientes que seamos del carácter profundamente histórico de las tragedias griegas, no tratamos de explorar el trasfondo histórico, en el sentido estricto de la palabra, de cada pieza. R. Goosens ha escrito un libro admirable que traza la historia de Atenas a través de la obra de Eurípides[2], pero es muy dudoso

[2] *Euripide et Athènes*, Bruselas, 1960.

que para Esquilo y Sófocles esté justificada empresa semejante, y las tentativas realizadas en esa dirección no nos parecen muy convincentes. Desde luego, es lícito pensar que la epidemia descrita al principio del *Edipo Rey* debe algo a la peste de Atenas del 430, pero siempre podrá argüirse que Sófocles había leído la *Ilíada,* que contiene también la evocación de una amenazante epidemia para toda una comunidad. A fin de cuentas, la luz que aporta a la obra tal método es de alcance bastante limitado.

Nuestros análisis operan, en realidad, en dos planos muy diferentes. Derivan a la vez de la sociología de la literatura y de lo que podría denominarse una antropología histórica. No pretendemos explicar la tragedia reduciéndola a cierto número de condicionantes sociales. Nos esforzamos por aprehenderla en todas sus dimensiones, como fenómeno indisolublemente social, estético y psicológico. El problema no estriba en acercar uno de estos aspectos a otro, sino en comprender cómo se articulan y combinan para constituir un hecho humano único, una misma invención que aparece en la historia bajo tres caras: como realidad social, con la institución de los concursos trágicos; como creación estética, con el advenimiento de un nuevo género literario; como mutación psicológica, con el surgimiento de una conciencia y de un hombre trágicos, tres caras que definen un mismo objeto y que se deben a un mismo orden de explicaciones...

Nuestras investigaciones suponen una constante confrontación entre nuestros conceptos modernos y las categorías establecidas en las tragedias antiguas. ¿Puede el *Edipo Rey* ser aclarado por el psicoanálisis? ¿Cómo se elaboran en la tragedia el sentido de la responsabilidad, el compromiso del agente con sus actos, lo que hoy llamamos la función psicológica de la voluntad? Plantear estos problemas es pedir que entre la *intención* de la obra y los hábitos mentales del intérprete se entable un diálogo lúcido y propiamente histórico, que ayude a desvelar los presupuestos, generalmente inconscientes, del lector moderno, que le constriña a cuestionarse a sí mismo la pretendida inocencia de su lectura.

Mas esto es sólo un punto de partida. Por la misma razón que cualquier obra literaria, las tragedias griegas están plagadas de prejuicios, de pre-supuestos que forman como el marco de la vida cotidiana de la civilización de la que constituyen una de sus expresiones.

La oposición entre caza y sacrificio, por ejemplo, de la que hemos creído poder sacar partido para un análisis de la *Orestíada,* no es un rasgo específico de la tragedia: podemos encontrar sus huellas

en numerosísimos textos a través de varios siglos de la historia griega; para ser correctamente interpretada, exige que nos interroguemos sobre la naturaleza misma del sacrificio como rito central de la religión griega, y sobre el papel que ocupaba la caza tanto en la vida de las ciudades como en el pensamiento mítico. De ello se deduce que no se trata aquí de una oposición entre la caza y el sacrificio en sí mismos, sino del modo en que esta oposición informa una obra específicamente literaria. Igualmente hemos tratado de confrontar unas obras trágicas con unas prácticas religiosas o instituciones sociales contemporáneas.

Hemos creído por ejemplo que *Edipo Rey* puede ser esclarecido por una comparación doble: primero con un procedimiento ritual, el *pharmakós;* en segundo lugar, con una institución política estrechamente delimitada en el tiempo, puesto que no aparece en Atenas antes de la reforma de Clístenes (508) y desaparece poco antes de la tragedia clásica: el ostracismo[3]. Igualmente, además, hemos tratado de iluminar un aspecto desconocido del *Filoctetes,* recurriendo al proceso por el que un joven ateniense se convertía en ciudadano de pleno derecho: la efebía. ¿Debemos precisarlo de nuevo? Con estos análisis no intentamos desvelar un misterio. ¿Pensó o no pensó Sófocles en el ostracismo o en la efebía al escribir sus piezas? No lo sabemos, ni lo sabremos jamás: no estamos siquiera seguros de que la pregunta tenga sentido. Lo que quisiéramos mostrar es que, en la comunicación que se establecía entre el poeta y su público, el ostracismo o la efebía constituían un marco de referencia común, el trasfondo que hacía inteligibles las estructuras mismas de la pieza.

Finalmente, más allá aún de estas confrontaciones, está la especificidad de la obra trágica. Edipo no es un chivo expiatorio ni una víctima del ostracismo; es el personaje de una tragedia, situado por el poeta en la encrucijada de una decisión, enfrentado a una elección, siempre presente, siempre incoada. ¿Cómo se halla articulada esta elección del héroe a lo largo de la pieza, mediante qué modalidades responden unos discursos a otros, cómo se integra el personaje trágico en la acción de la tragedia? O, para decirlo de otro modo, ¿cómo se inserta el tiempo de cada personaje en la marcha de la mecánica ideada por los dioses? Tales son algunas de las cuestiones que nos hemos planteado. El lector comprenderá sin esfuerzo que hay muchas más y que las respuestas dadas no son más que sugerencias.

---

[3] El primer ostracismo efectivo es del 487; el último, del 417 ó 416.

Este libro es sólo un comienzo. Esperamos proseguirlo, pero tenemos la certidumbre de que si este tipo de investigaciones tiene un futuro habrá otros que las iniciarán por su cuenta[4].

J.-P.V. y P.V.-N.

[4] Varios de los estudios reproducidos en este volumen han sido modificados, corregidos o incluso, en algunos casos, aumentados respecto a su primera publicación. Hemos de dar las gracias a Mme. J. Detienne, cuya ayuda nos ha sido preciosa para la puesta a punto del texto y su presentación correcta. Damos también las gracias a aquellos nuestros amigos que han tenido a bien participarnos sus observaciones, sobre todo a M. Detienne, Ph. Gauthier y V. Goldschmit, así como a M. Maschino, que preparó el manuscrito para la imprenta.

I

EL MOMENTO HISTÓRICO DE LA TRAGEDIA EN GRECIA: ALGUNOS CONDICIONANTES SOCIALES Y PSICOLÓGICOS

En el curso del último medio siglo, los helenistas se han interrogado especialmente sobre los orígenes de la tragedia*. Pero aunque hubieran ofrecido sobre este punto una respuesta concluyente, no por ello estaría resuelto el problema de estas obras. Quedaría por comprender lo esencial: las innovaciones que la tragedia ática aportó y que hacen de ella, en el plano del arte, de las instituciones sociales, y de la psicología humana, una invención. Como género literario original que posee sus reglas y sus características propias, la tragedia instaura en el sistema de las fiestas públicas de la ciudad un nuevo tipo de espectáculo; traduce, además, como forma de expresión específica, aspectos hasta entonces poco apreciados de la experiencia humana; marca una etapa en la formación del hombre interior, del sujeto responsable. Género trágico, representación trágica, hombre trágico: bajo estos tres aspectos el fenómeno aparece con caracteres irreductibles.

En cierto sentido el problema de los orígenes es por consiguiente un problema falso. Más valdría hablar de antecedentes. Incluso deberíamos observar que tales antecedentes se sitúan en un plano totalmente distinto que el hecho a explicar. No están a su altura; no pueden dar razón de lo trágico como tal. Un ejemplo: la máscara subrayaría el parentesco de la tragedia con las mascaradas rituales. Pero por su naturaleza, por su función, la máscara trágica es una cosa totalmente distinta de un disfraz religioso. Es una máscara humana, no un disfraz animal. Su papel no es ya ritual, sino estético. Entre otras cosas, la máscara puede servir para subrayar la distancia, la diferenciación entre los dos elementos que ocupan la escena trági-

* Este texto fue publicado en *Antiquitas graeco-romana ac tempora nostra,* Praga, 1968, pp. 246-250.

ca, elementos opuestos pero al mismo tiempo estrechamente solidarios. Por un lado, el coro —en un principio, al parecer, no enmascarado sino solamente disfrazado—, personaje colectivo encarnado por un colegio de ciudadanos; por otro lado, el personaje trágico, representado por un actor profesional, y al que su máscara individualizaba en relación al grupo anónimo del coro. Esta individualización no hace en modo alguno del portador de la máscara un sujeto psicológico, una «persona» individual. Al contrario, la máscara integra al personaje trágico en una categoría social y religiosa muy definida: la del héroe. Hace de él la encarnación de uno de esos seres excepcionales, cuya leyenda, fijada en la tradición heroica cantada por los poetas, constituye para los griegos del siglo V una de las dimensiones de su pasado. Un pasado lejano y remoto, que contrasta con el orden de la ciudad, pero que permanece aún vivo en la religión cívica, en la que el culto de los héroes, ignorado por Homero y Hesíodo, ocupa un puesto privilegiado. Polaridad por tanto, en la técnica trágica, entre dos elementos: el coro, ser colectivo y anónimo —cuyo papel consiste en expresar con sus temores, sus esperanzas y sus juicios los sentimientos de los espectadores que componen la comunidad cívica— y el personaje individualizado, cuya acción forma el centro del drama, y que tiene aspecto de héroe del pasado, siempre más o menos ajeno a la condición ordinaria del ciudadano.

A este desdoblamiento del coro y del héroe trágico corresponde, en la lengua misma de la tragedia, una dualidad: por un lado, la lírica coral; por otro, en los protagonistas del drama, una forma dialogada cuya métrica se halla más próxima a la prosa. Los personajes heroicos más cercanos por su lenguaje al hombre ordinario, no sólo se hacen presentes sobre la escena a los ojos de todos los espectadores, sino que a través de las discusiones que los oponen a los coristas, o los unos a los otros, se convierten en objeto de debate; en cierto modo son cuestionados ante el público. Por su parte, el coro, en las partes cantadas, se preocupa menos de exaltar las virtudes ejemplares del héroe, como en la tradición lírica de Simónides o de Píndaro, que de inquietarse o preguntarse sobre él. En el nuevo marco del juego trágico, el héroe ha dejado, por tanto, de ser un modelo; se ha convertido, para él mismo y para los demás, en un problema.

Estas observaciones preliminares permiten delimitar mejor, en nuestra opinión, los términos en los que se plantea el problema de la tragedia. La tragedia griega aparece como un momento histórico precisamente circunscrito y datado. Se la ve nacer en Atenas, florecer y degenerar casi en el espacio de un siglo. ¿Por qué? No basta

con observar que lo trágico traduce una conciencia desgarrada, el sentimiento de las contradicciones que dividen al hombre contra sí mismo; hay que buscar en qué plano se sitúan, en Grecia, las oposiciones trágicas, cuál es su contenido, en qué condiciones han visto la luz.

Es lo que Louis Gernet emprendió mediante un análisis del vocabulario y de las estructuras de cada obra trágica[1]. Pudo señalar entonces que la verdadera materia de la tragedia es el ideario social propio de la ciudad, especialmente el pensamiento jurídico en pleno trabajo de elaboración. La presencia de un vocabulario técnico legal entre los Trágicos subraya las afinidades entre los temas predilectos de la tragedia y ciertos casos que afectaban a la competencia de los tribunales, esos mismos tribunales cuya institución era lo bastante reciente como para que se sintiera plenamente aún la novedad de los valores que exigieron su fundación y que regulaban su funcionamiento. Los poetas trágicos utilizan este vocabulario legal jugando deliberadamente con sus incertidumbres, con sus fluctuaciones, con su incompleción: imprecisión de los términos, cambios de sentido, incoherencias y oposiciones que revelan las discordancias en el seno del pensamiento jurídico mismo, que traducen igualmente sus conflictos con una tradición religiosa, una reflexión moral cuyo derecho es ya distinto pero cuyos dominios no están claramente delimitados en relación al suyo.

Ocurre que el derecho no es una construcción lógica; se ha constituido históricamente a partir de procedimientos «prejurídicos» de los que se ha apartado, a los que se opone, pero de los que, en parte, sigue siendo solidario. Los griegos no tuvieron la idea de un derecho absoluto fundado sobre principios, y organizado en un sistema coherente. Para ellos había como grados dentro del derecho. En un polo, éste se apoyaba sobre la autoridad de hecho, sobre la coacción; en el otro, ponía en juego poderes sagrados: el orden del mundo, la justicia de Zeus. Planteaba también problemas morales que afectaban a la responsabilidad del hombre. Desde este punto de vista, la misma *Díkē* («Justicia») divina puede parecer opaca e incomprensible: comporta, para los humanos, un elemento irracional de poder bruto. Por eso vemos en *Las Suplicantes* oscilar la noción de *krátos* entre dos acepciones contrarias; tan pronto designa la autoridad legítima, un dominio jurídicamente fundado, como la fuerza brutal en su aspecto de violencia opuesta totalmente al de-

---

[1] En unos cursos impartidos en la École Pratique des Hautes Études, y aún no publicados.

recho y a la justicia. Asimismo, en la *Antígona*, la palabra *nómos* puede ser invocada con valores exactamente contrarios por los diferentes protagonistas. Lo que muestra la tragedia es una *díkē* en lucha contra otra *díkē*, un derecho aún no fijo, que se desplaza y se transforma en su contrario. Por supuesto la tragedia es algo totalmente distinto a un debate jurídico. Su objeto es el hombre que vive por sí mismo ese debate, obligado a hacer una elección decisiva, a orientar su acción en un universo de valores ambiguos, donde nada es jamás estable ni unívoco.

Tal es, en el ámbito de lo trágico, la primera posibilidad de conflicto. Hay una segunda, estrechamente asociada a la anterior. Hemos visto que la tragedia, mientras permanece viva, obtiene sus temas de las leyendas de los héroes. Este arraigo es una tradición de relatos míticos, explica que en muchos aspectos encontremos un mayor arcaísmo religioso entre los grandes trágicos que en Homero. Sin embargo, la tragedia se distancia de los mitos heroicos en los que se inspira y que transpone con mucha libertad. Los cuestiona. Confronta los valores heroicos, las antiguas representaciones religiosas, con los modos de pensamiento nuevos que señalan la creación del derecho en el marco de la ciudad. Las leyendas de héroes se vinculan, en efecto, a linajes reales, a los *génē* nobles que, en el plano de los valores, de las prácticas sociales, de las formas de religiosidad, de los comportamientos humanos, representan para la ciudad lo mismo que ella ha debido condenar y rechazar, aquello contra lo que tuvo que luchar para establecerse, pero también aquello a partir de lo que se constituyó y de lo que sigue siendo profundísimamente solidaria.

El momento trágico es, pues, aquel en el que se abre en el corazón de la experiencia social una fisura lo bastante grande para que entre el pensamiento jurídico y político por un lado, y las tradiciones míticas y heroicas por el otro, se esbocen claramente las oposiciones; pero lo bastante leve a la vez para que los conflictos de valor se sientan todavía dolorosamente y la confrontación no deje de llevarse a cabo. La situación es la misma en lo que concierne a los problemas de la responsabilidad humana tal como se plantean a través de los titubeantes progresos del derecho. Hay una conciencia trágica de la responsabilidad cuando los planos humano y divino son lo bastante distintos como para oponerse sin dejar por ello de aparecer como inseparables. El sentido trágico de la responsabilidad surge cuando la acción humana se constituye en objeto de reflexión, o debate, pero cuando todavía no ha adquirido un estatuto lo bastante autónomo como para bastarse plenamente a sí misma. El do-

minio propio de la tragedia se sitúa en esa zona fronteriza en la que los actos humanos van a articularse con las potencias divinas, donde revelan su sentido verdadero, ignorado incluso por aquellos que han tomado la iniciativa y cargan con su responsabilidad, insertándose en un orden que sobrepasa al hombre y se le escapa.

Se comprende mejor entonces que la tragedia sea un *momento*, y que pueda fijarse su florecimiento entre dos fechas que definen dos actitudes respecto al espectáculo trágico. En el punto de partida, la cólera de un Solón, abandonando indignado una de las primeras representaciones teatrales, antes incluso de la institución de los concursos trágicos. Según Plutarco, el viejo legislador, inquieto por las ambiciones crecientes de Pisístrato, replicó a Tespis —quien defendía que después de todo se trataba sólo de un juego— que sin tardar mucho se verían las consecuencias de tales ficciones sobre las relaciones entre los ciudadanos. Para el sabio, moralista y hombre de Estado, que asumió la tarea de fundar el orden de la ciudad sobre la moderación y el contrato, que hubo de quebrantar el orgullo de los nobles y pretendía evitar en su patria la *hýbris* («inmoderación») del tirano, el pasado «heroico» aparecía demasiado próximo y demasiado vivo para que pudiera ofrecerse sin peligro como espectáculo en la escena. Al término de la evolución colocaríamos la noticia de Aristóteles sobre Agatón, joven contemporáneo de Eurípides, que escribía tragedias cuya intriga salía completamente de su magín. El vínculo con la tradición legendaria se había distendido tanto en ese momento que ya no se percibía la necesidad de un debate con el pasado «heroico». El hombre de teatro puede continuar escribiendo piezas, e inventar él mismo la trama según un modelo que cree conforme con las obras de sus grandes predecesores, pero en él, en su público, y en toda la cultura griega, el resorte trágico está ya roto.

II

TENSIONES Y AMBIGÜEDADES EN LA TRAGEDIA GRIEGA

¿Cuál puede ser la aportación de la sociología y de la psicología a la interpretación de la tragedia griega?* Desde luego, no pueden reemplazar a los métodos de análisis tradicionales, filológicos e históricos. Deben, por el contrario, apoyarse en el trabajo de erudición emprendido hace mucho tiempo por los especialistas. Pero añaden una dimensión nueva a los estudios griegos. Al tratar de situar exactamente el fenómeno trágico en la vida social de Grecia, y al señalar su puesto en la historia psicológica del hombre de Occidente, plantean a plena luz problemas con los que los helenistas se han enfrentado sólo incidentalmente y han abordado únicamente de pasada.

Quisiéramos evocar algunos. La tragedia surge en Grecia a finales del siglo VI. Antes incluso de que hayan transcurrido cien años, la vena trágica se ha agotado, y cuando en el siglo IV Aristóteles emprende en la *Poética* la tarea de formular su teoría, no comprende ya lo que es el hombre trágico, convertido para él en extranjero por así decirlo. Como sucesora de la epopeya y de la poesía lírica, y desvaneciéndose en el momento en que triunfa la filosofía[1], la tra-

---

* Una primera versión de este texto fue publicada en inglés: «Tensions and Ambiguities in Greek Tragedy», *Interpretation: Theory and Practice*, Baltimore, 1969, páginas 105-121.

[1] Sobre el carácter esencialmente antitrágico de la filosofía platónica, cf. Victor GOLDSCHMIDT, «Le Problème de la tragédie d'après Platon», *Questions platoniciennes*, París, 1970, pp. 103-140. Como escribe el autor (p. 136): «No es la "inmoralidad" de los poetas lo que basta para explicar la profunda hostilidad de Platón respecto a la tragedia. Precisamente porque la tragedia representa "una acción y la vida", es contraria a la verdad.» Contraria a la verdad *filosófica*, por supuesto. Y quizá también a esa lógica filosófica que admite que, de dos proposiciones contradictorias, si una es verdadera la otra debe ser necesariamente falsa. El hombre trágico aparece desde este punto de vista solidario con otra lógica que no establece un corte tan tajante entre lo verdadero y lo falso: lógica de los rétores, lógica sofística que en la época misma en la

gedia aparece, en tanto que género literario, como la expresión de un tipo particular de experiencia humana, ligada a unas condiciones sociales y psicológicas definidas. Este aspecto de momento histórico, localizado con toda precisión en el espacio y en el tiempo, impone ciertas reglas de método en la interpretación de las obras trágicas. Cada pieza constituye un mensaje encerrado en un texto, inscrito en las estructuras de un discurso que debe constituir el objeto, en todos sus planos, de los análisis filológicos, estilísticos y literarios apropiados. Pero este texto no puede ser plenamente comprendido si no se tiene en cuenta un contexto. En función de ese contexto es como se establece la comunicación entre el autor y su público del siglo V, y como la obra puede recuperar para el lector de hoy su plena autenticidad y toda su gravedad de significados.

Pero ¿qué entendemos por contexto? ¿En qué plano de la realidad situarlo? ¿Cómo considerar sus relaciones con el texto? Se trata, en nuestra opinión, de un contexto mental, de un universo humano de significados, homólogo por consiguiente con el texto mismo al que se refiere: utillaje verbal e intelectual, categorías de pensamiento, tipos de razonamiento, sistema de representaciones, de creencias, valores, formas de sensibilidad, modalidad de la acción y del agente. Podría hablarse a este propósito de un mundo espiritual propio de los griegos del siglo V si la fórmula no comportase un grave riesgo de error. En efecto, permite suponer que en alguna parte existía un dominio espiritual ya constituido, cuyo reflejo tendría que representar la tragedia a su manera. Pero no hay universo espiritual que exista en sí mismo, al margen de las diversas prácticas que el hombre despliega y renueva incensantemente en el campo de la vida social y de la creación cultural. Cada tipo de institución, cada categoría de obra posee su propio universo espiritual que ha debido elaborar para constituirse en disciplina autónoma, en actividad especializada que corresponde a un dominio particular de la experiencia humana.

De este modo, el universo espiritual de la religión está presente, por entero, en los ritos, en los mitos, en las representaciones figuradas de lo divino; cuando se asientan en el mundo griego las bases

---

que florece la tragedia, otorga todavía un lugar a la ambigüedad, puesto que en las cuestiones que examina no trata de demostrar la absoluta validez de una tesis, sino de construir unos *dissoì lógoi,* unos discursos dobles que, en su oposición, se combaten sin destruirse, siendo posible por voluntad del sofista y por el poder de su verbo, que cada una de las dos argumentaciones enemigas dominen una sobre la otra alternativamente. Cf. Marcel DETIENNE, *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica,* Madrid, Taurus, 1986[3], pp. 121-126.

del derecho, éste encarna a la vez el aspecto de instituciones sociales, de comportamientos humanos y de categorías mentales que definen el espíritu jurídico por oposición a otras formas de pensamiento, en particular las religiosas. Asimismo, se desarrolla conjuntamente con la ciudad un sistema de instituciones, de conductas, un pensamiento propiamente políticos. Incluso ahí es asombroso el contraste con las antiguas formas místicas de poder y de acción social, a las que el régimen de la *pólis* ha reemplazado al mismo tiempo que las prácticas y la mentalidad con ellas solidarias. No ocurre de otro modo con la tragedia. No podría reflejar una realidad que en cierto modo le fuera extraña. Elabora por sí misma su mundo espiritual. No hay en él visión ni objeto plástico más que en y por la pintura. La conciencia trágica nace y se desarrolla también con la tragedia. Al expresarse en forma de género literario original se construyen el pensamiento, el mundo, el hombre trágicos.

Utilizando una comparación espacial, podríamos decir que el contexto, en el sentido en el que nosotros lo entendemos, no se sitúa a un lado de las obras, al margen de la tragedia; no se halla tanto yuxtapuesto al texto como subyacente a él. Más aún que un contexto, constituye un sub-texto, que una lectura culta debe descifrar en la densidad misma de la obra por un doble movimiento, un camino alterno de ida y vuelta. Ante todo hay que poner la obra en situación, ampliando el campo de la investigación al conjunto de los condicionantes sociales y espirituales que suscitaron la aparición de la conciencia trágica. Pero luego hay que concentrarlo exclusivamente sobre la tragedia, en aquello que constituye su propia vocación: sus formas, su objeto, sus problemas específicos. Ninguna referencia a otros dominios de la vida social —religión, derecho, política, ética—, podría, en efecto, ser pertinente si no mostramos también cómo, al asimilar el elemento tomado en préstamo para integrarlo en su perspectiva, la tragedia le hace sufrir una verdadera transmutación. Pongamos un ejemplo: la presencia casi obsesiva en la lengua de los Trágicos de un vocabulario técnico jurídico, su predilección por temas de crímenes de sangre que se adscriben a la competencia de tal o cual tribunal, la forma misma de juicio dada a ciertas piezas, exigen del historiador de la literatura, si quiere captar los valores exactos de los términos y todas las implicaciones del drama, salir de su especialidad y hacerse historiador del derecho griego. Pero en el pensamiento jurídico no encontrará ninguna luz susceptible de aclarar directamente el texto trágico como si este último no fuera más que su calco. Para el intérprete no puede tratarse más que de una condición previa que debe conducirle finalmente a la tragedia y

al mundo que le es propio a fin de explorar algunas de sus dimensiones que, sin ese rodeo por el derecho, habrían quedado agazapadas en la densidad del texto. Ninguna tragedia es, en efecto, un debate jurídico, como tampoco el derecho comporta en sí mismo nada trágico. Las palabras, las nociones, los esquemas de pensamiento son utilizados por los poetas de forma completamente distinta a lo que sucedería en un tribunal o entre oradores. Fuera de un contexto técnico, cambian en cierta forma de función. En la pluma de los Trágicos se han convertido, mezcladas y opuestas a otras, en elementos de una confrontación general de valores, de una problematización de todas las normas, con vistas a una investigación que nada tiene ya que ver con el derecho y que apunta al hombre mismo: ¿Cuál es ese ser que la tragedia califica de *deinós* («terrible»), monstruo incomprensible y desconcertante, a la vez sujeto agente y pasivo, culpable e inocente, lúcido y ciego, que domina toda la naturaleza con su espíritu industrioso pero incapaz de gobernarse a sí mismo? ¿Cuáles son las relaciones de ese hombre con los actos sobre los que le vemos deliberar en la escena, tomar la iniciativa y cargar con la responsabilidad, pero cuyo verdadero sentido se sitúa más allá de él y se le escapa, de suerte que no es tanto el agente el que explica el acto, sino más bien el acto el que, manifestando posteriormente su significación auténtica, vuelve sobre el agente, descubre lo que éste es y lo que realmente ha realizado sin saberlo? ¿Cuál es, en fin, el puesto de este hombre en un universo social, natural, divino, ambiguo, desgarrado por las contradicciones, donde ninguna regla parece definitivamente establecida, donde un dios lucha contra otro dios, un derecho contra otro derecho, donde la justicia, en el curso mismo de la acción, se desplaza, gira y se transforma en su contraria?

La tragedia no es sólo una forma de arte: es una institución social que la ciudad, por la fundación de los concursos trágicos, sitúa al lado de sus órganos políticos y judiciales. Al instaurarlos bajo la autoridad del arconte epónimo, en el mismo espacio urbano y siguiendo las mismas normas institucionales que las asambleas o los tribunales populares, como un espectáculo abierto a todos los ciudadanos, dirigido, representado y juzgado por los representantes cualificados de las diversas tribus, la ciudad se hace teatro[2]; en cierto

---

[2] Sólo los hombres pueden ser representantes cualificados de la ciudad: las mujeres son extrañas a la vida política. Por eso los miembros del coro (por no hablar de

modo se toma como objeto de representación y se representa a sí misma ante el público. Pero si la tragedia aparece así más arraigada que ningún otro género literario en la realidad social, ello no significa que sea su reflejo. No refleja esa realidad, la cuestiona. Al presentarla desgarrada, dividida contra sí misma, la vuelve completamente problemática. El drama lleva a la escena una antigua leyenda de héroe. Ese mundo legendario constituye para la ciudad su pasado... un pasado lo bastante lejano para que se esbocen con nitidez los contrastes entre las tradiciones míticas que encarna y las formas nuevas de pensamiento jurídico y político, pero, a la vez, lo bastante próximo para que los conflictos de valor se sientan todavía dolorosamente y no deje de producirse la confrontación. La tragedia, observa justamente Walter Nestle, nace cuando se empieza a contemplar el mito con ojo de ciudadano. Pero no es sólamente el universo del mito lo que pierde su consistencia y se disuelve bajo esa mirada. El mundo de la ciudad se ve, a la vez, cuestionado y contestado a través del debate en sus valores fundamentales. Incluso en el más optimista de los Trágicos, en Esquilo, la exaltación del ideal cívico, la afirmación de su victoria sobre todas las fuerzas del pasado tienen menos el carácter de una constatación, de una tranquila seguridad, que de una esperanza y de una llamada, donde la angustia nunca deja de estar presente, ni siquiera en la alegría de las apoteosis finales[3]. Una vez planteadas las cuestiones, para la conciencia

---

los actores) son siempre y exclusivamente varones. Incluso cuando el coro representa a un grupo de jóvenes o de mujeres, como ocurre en toda una serie de piezas, son hombres, disfrazados y enmascarados para ese caso, los que asumen la función de coristas.

[3] Al final de la *Orestíada* de Esquilo, la fundación del tribunal humano, la integración de las Erinias en el nuevo orden de la ciudad no hacen desaparecer por entero las contradicciones entre los dioses antiguos y los nuevos, el pasado heroico de los *génē* («estirpes») nobles y el presente de la Atenas democrática del siglo V. Se ha materializado un equilibrio, pero se apoya sobre tensiones. El conflicto subsiste en segundo plano entre fuerzas contrarias. En ese sentido, la ambigüedad trágica no está liquidada: la ambivalencia persiste. Bastará con recordar, para demostrarlo, que los jueces humanos se pronunciaron en su mayoría contra Orestes, porque fue sólo el voto de Atenea el que igualó los sufragios (cf. v. 735 y escolio al v. 746. Que sea preciso tomar el vocablo *psêphos* del v. 735 en el sentido propio de «voto», «sufragio depositado en la urna», lo confirma la relación entre la fórmula del v. 751: «Un sufragio más alza una casa» y la observación de Orestes, después de la publicación del escrutinio en 754: «Oh Palas, que acabas de salvar mi casa...» En el mismo sentido: EURÍPIDES, *Ifigenia en Táuride*, 1469). Esta igualdad de votos a favor y en contra evita la condena del matricida, vengador de su padre; le absuelve legalmente, por una convención de procedimiento, del crimen de asesinato, pero no le convierte en inocente ni lo justifica (cf. 741 y 752; sobre la significación de esta regla de procedi-

trágica, no hay ya respuesta que pueda satisfacerla plenamente y eliminar su interrogación.

Este debate con un pasado siempre vivo ahonda en el corazón de cada obra trágica una primera distancia que el intérprete debe tener

---

miento, cf. ARISTÓTELES, *Problemata,* 29, 13). Implica una especie de equilibrio mantenido entre la antigua *dĭkē* («justicia») de las Erinias (cf. 476, 511, 514, 539, 550, 554, 564) y la contraria de los nuevos dioses como Apolo (615-619). Atenea tiene razón, por tanto, al decir a las hijas de la Noche: «No estáis vencidas: una sentencia indecisa, únicamente, ha salido de la urna (*isópsēphos díkē,* 794-795). Recordando al principio de la pieza cuál era su parte en el mundo de los dioses, las Erinias observaban que, aunque habitaban bajo tierra en una oscuridad cerrada al sol, no dejaban por ello de tener su *timḗ,* su parte de honor (*oud' atimías kýrō,* 393-4). Son esos mismos honores los que Atenea reconoce tras el veredicto del tribunal: «*ouk ést' átimoi* (824), no estáis humilladas», esos mismos honores que la diosa no cesará de proclamar, con extraordinaria insistencia, hasta el término de la tragedia (796, 807, 833, 868, 884, 891, 894, 917, 1029). De hecho debemos notar que al crear el Areópago, es decir, al establecer el derecho regido por la ciudad, Atenea afirma la necesidad de otorgar un puesto, en la colectividad humana, a las fuerzas siniestras que encarnan las Erinias. La *philía,* la amistad mutua, la *peithṓ,* la persuasión razonada, no bastan para unir a los ciudadanos en una comunidad armoniosa. La ciudad supone la intervención de poderes de una naturaleza distinta y que actúan no por la suavidad de la razón, sino por la coacción y el terror. «Hay casos», proclaman las Erinias, «en los que el Terror *(tò deinón)* es útil y, vigilante guardián de los corazones, debe tener permanentemente su sede en ellos» (516 y ss.). Cuando instituye el consejo de jueces en el Areópago, Atenea repite palabra por palabra este mismo tema: «Sobre este monte de ahora en adelante el Respeto y el Miedo *(Phóbos),* su hermano, contendrán a los ciudadanos lejos del crimen... Que el Terror *(tò deinón)* sobre todo no sea expulsado fuera de las murallas de mi ciudad: si no hay nada que temer, ¿qué mortal hará lo que debe?» (690-9). Ni anarquía ni despotismo exigían las Erinias (525); ni anarquía ni despotismo, repite como un eco Atenea en el momento de establecer el tribunal. Al fijar esta regla como el imperativo al que su ciudad debe obedecer, la diosa subraya que el bien se sitúa entre dos extremos, y que la ciudad descansa sobre el difícil acuerdo entre poderes contrarios que deben equilibrarse sin destruirse. Frente al Dios de la palabra, Zeus *agoraîos* (974), de la dulce *Peithṓ* que ha guiado la lengua de Atenea, se perfila la augusta Erinia, difundiendo el respeto, el miedo, el terror. Y este poder de terror, que emana de las Erinias y que representa el Areópago en el plano de las instituciones humanas, será benéfico para los ciudadanos, a los que mantendrá alejados del crimen. Atenea puede por tanto decir (989-91), al referirse al aspecto monstruoso de las diosas que acaban de aceptar residir en tierra ática: «De estos rostros terroríficos veo para la ciudad salir una gran ventaja». Al término de la tragedia es Atenea misma la que celebra el poder de las antiguas diosas, tanto entre los Inmortales como entre los dioses infernales (950-2), y quien recuerda a los guardianes de la ciudad que estas intratables divinidades tienen poder «para regular todo entre los hombres» (930-1), para otorgar «a unos canciones; a otros, lágrimas» (954-5). Por lo demás, ¿es necesario recordar que al asociar así, estrechamente, a las Erinias-Euménides con la fundación del Areópago, al poner este consejo —cuyo carácter nocturno y secreto queda subrayado en dos ocasiones (cf. 692, 705-6) bajo el signo, no de poderes religiosos que reinan en el ágora, como la *Peithṓ,* la palabra persuasiva, sino de aquellas que inspiran *Sébas* y *Phóbos,* Respeto y Miedo— Esquilo no innova nada? Se acomoda a una tradición mítica y

en cuenta. Se expresa, dentro de la forma misma del drama, por la tensión entre los dos elementos que ocupan la escena trágica: por un lado el coro, personaje colectivo y anónimo encarnado por un colegio oficial de ciudadanos, y cuyo papel es expresar en sus temores y esperanzas, en sus preguntas y juicios los sentimientos de los espectadores que componen la comunidad cívica; por otro, representado por un actor profesional, el personaje individualizado cuya acción forma el centro del drama y que tiene el aspecto de un héroe de otra edad, siempre más o menos extraño a la condición ordinaria del ciudadano[4]. A este desdoblamiento del coro y del héroe trágico corresponde, en la lengua de la tragedia, una dualidad. Pero aquí se nota ya el aspecto de ambigüedad que en nuestra opinión caracteriza al género trágico. Es la lengua del coro, en sus partes cantadas, la que prolonga la tradición lírica de una poesía que celebra las virtudes ejemplares del héroe de los tiempos antiguos. Entre los protagonistas del drama, la métrica de las partes dialogadas está cerca, por el contrario, de la prosa. En el momento mismo en el que, por el juego escénico y la máscara, el personaje trágico se ve engrandecido a las dimensiones de uno de esos seres excepcionales a los que la ciudad rinde culto, es acercado por el lenguaje del hombre ordinario[5]. Y este acercamiento lo hace, en su aventura legendaria, contemporáneo del público. De tal suerte que en el interior de cada protagonista volvemos a encontrar la tensión que hemos observado entre el pasado y el presente, entre el universo del mito y el de la ciudad. El mismo personaje trágico aparece proyectado unas veces en un lejano pasado mítico, como héroe de otra edad, cargado de un poder religioso temible, encarnación de toda la desmesura de los antiguos reyes de la leyenda, pero otras veces hablando, pensando, viviendo en la época misma de la ciudad, como un «burgués» de Atenas, en medio de sus conciudadanos.

---

cultural que conocían todos los atenienses; cf. PAUSANIAS, I, 28, 5-6 (santuario de las Augustas Erinias *Semnaì Erinýes* en el Areópago), a cuyas indicaciones debemos añadir las de Diógenes Laercio sobre la purificación de Atenas por Epiménides: es del Aerópago de donde el purificador hace partir las ovejas blancas y negras cuyo sacrificio debe borrar las máculas de la ciudad; es a las Euménides a las que Epiménides consagra un santuario.

[4] Cf. ARISTÓTELES, *Problemata,* 19, 48: «Sobre la escena, los actores imitan a los héroes porque, en los antiguos, sólo los héroes eran jefes y reyes: el pueblo era el común de los hombres, que componen el coro».

[5] ARISTÓTELES, *Poética,* 1449 a 24-28: «De todos los metros, el trímetro yámbico es el más apropiado para el tono de la conversación: indicio de ello es que en el diálogo hacemos un gran número de trímetros yámbicos, raramente hexámetros, y esto solamente cuando nos apartamos del tono de la conversación».

Por ellos es desacertado plantearse el problema o interrogarse, con ciertos intérpretes modernos, sobre la mayor o menor unidad de carácter de los personajes trágicos. Según Wilamowitz, el personaje de Eteocles, en *Los Siete contra Tebas,* no aparece delineado con mano muy firme: su comportamiento, al final de la pieza, apenas es compatible con el retrato antes esbozado. Para Mazon, por el contrario, el mismo Eteocles se cuenta entre las figuras más hermosas del teatro griego; encarna con perfecta coherencia el tipo del héroe maldito.

El debate sólo tendría sentido desde la perspectiva de un drama moderno construido sobre la unidad psicológica de los protagonistas. Pero la tragedia de Esquilo no está centrada sobre un personaje singular, en la complejidad de su vida interior. El verdadero personaje de *Los Siete* es la ciudad, es decir, los valores, los modos de pensamiento, las actitudes que ella prescribe, y que Eteocles representa a la cabeza de Tebas durante todo el tiempo en que el nombre de su hermano no se pronuncia ante él. Porque le basta oír hablar de Polinice para que, rechazado en el acto del mundo de la *pólis,* sea devuelto a otro universo: vuelve a ser el labdácida de la leyenda, el hombre de los *génē* («estirpes») nobles, de las grandes familias reales del pasado, sobre las que pesan las mancillas y las maldiciones ancestrales. El que frente a la religiosidad emotiva de las mujeres de Tebas y la impiedad guerrera de los hombres de Argos encarnaba las virtudes de moderación, reflexión, de dominio de sí mismo que hacen al hombre político, se precipita bruscamente hacia la catástrofe abandonándose al odio fraterno por el que está «poseído» completamente. La locura asesina que en adelante va a definir su *êthos* («carácter») no es sólo un sentimiento humano, es un poder demoníaco que supera a Eteocles por todas partes. Le envuelve en la nube oscura de la *átē* («locura»), lo penetra al modo de un dios que toma posesión interior de aquél cuya perdición ha decidido, bajo la forma de una *manía,* de una *lýssa* («demencia»), de un delirio que engendra actos criminales de *hýbris* («desmesura»). Presente en su interior, la locura de Eteocles no deja de parecer también como una realidad extraña y exterior: se identifica con el poder nefasto de una mácula que, nacida de faltas antiguas, se transmite de generación en generación a lo largo de la estirpe de los Labdácidas.

La furia destructora que se apodera del jefe de Tebas no es nada más que el *míasma* («mácula») jamás purificado, la Erinia de la raza, instalada ahora en él por efecto de la *arâ* («maldición»), de la

imprecación proferida por Edipo contra sus hijos. *Manía, lýssa, atē, míasma, Erinýs,* todos estos nombres abarcan en última instancia una sola y misma realidad mítica, un *numen* siniestro que se manifiesta bajo múltiples formas, en diversos momentos, en el alma del hombre y fuera de él; es una potencia maléfica que engloba, al lado del criminal, al crimen mismo, sus antecedentes más lejanos, las motivaciones psicológicas de la falta, sus consecuencias, la mácula que ella misma entraña, el castigo que prepara para el culpable y para toda su descendencia. Hay un término en griego que designa este tipo de poder divino, poco individualizado, que actúa de forma nefasta la mayoría de las veces, y de múltiples formas, en el corazón de la vida humana: *daímōn.* Eurípides es fiel al espíritu trágico de Esquilo cuando emplea, para calificar el estado psicológico de los hijos de Edipo, abocados al fratricidio por la maldición de su padre, el verbo *daimonân:* están, en sentido propio, poseídos por un *daímōn,* un mal genio[6].

Vemos, pues, en qué medida y desde qué ángulo tenemos derecho a hablar de una transformación del carácter de Eteocles. No se trata de unidad o de discontinuidad de la persona en el sentido en el que hoy lo entendemos. Como nota Aristóteles, el juego trágico no se desarrolla según las exigencias de un carácter; es por el contrario el carácter el que debe plegarse a las exigencias de la acción, es decir, del *mŷthos* («mito»), de la fábula, del que la tragedia es, hablando en propiedad, la imitación[7]. Al principio de la pieza el *êthos* de Eteocles corresponde a un modelo psicológico, el del *homo politicus,* tal como los griegos del siglo V lo concebían. Lo que nosotros llamamos cambio *en el carácter* de Eteocles debería ser denominado, con mayor precisión, paso a otro modelo psicológico, deslizamiento *en la tragedia* de una psicología política a otra mítica, implicada en la leyenda de los Labdácidas por el episodio del asesinato recíproco de los dos hermanos. Podría añadirse incluso que es la referencia sucesiva a esos dos modelos, la confrontación en el seno del mismo personaje de dos tipos opuestos de comportamiento, de dos formas de psicología que implican categorías diferentes de la acción y del agente, lo que constituye esencialmente en *Los Siete contra Tebas* el efecto trágico. Mientras la tragedia permanezca viva, esta dualidad, o mejor dicho esta tensión en la psicología de los personajes no decaerá. Los sentimientos, las palabras, los actos del hé-

[6] EURÍPIDES, *Fenicias,* 888.

[7] ARISTÓTELES, *Poética,* 1449 b 24, 31, 36; 1450 a 15-23; 1450 a 23-25 y 38-39; 1450 b 2-3.

roe trágico derivan de su carácter, de su *êthos*, que los poetas analizan tan finamente e interpretan de forma tan positiva como puedan hacerlo, por ejemplo, los oradores o un historiador como Tucídides[8]. Pero estos sentimientos, palabras, acciones, aparecen al mismo tiempo como la expresión de un poder religioso, de un *daímōn* que actúa a través de ellos. El gran arte trágico consistirá incluso en volver simultáneo lo que, en el Eteocles de Esquilo, es todavía sucesivo. En todo momento la vida del héroe se desarrollará como en dos planos, cada uno de los cuales, tomado en sí mismo, bastará para explicar las peripecias del drama, pero que la tragedia trata precisamente de presentar como inseparables uno del otro: cada acción aparece en la línea y la lógica de un carácter, de un *êthos*, en el momento mismo en que revela la manifestación de un poder del más allá, de un *daímōn*.

Êthos-daímōn: entre esa distancia se constituye el hombre trágico. Suprímase uno de los dos términos, y desaparece. Parafraseando una observación pertinente de R. P. Winnington-Ingram[9], podría decirse que la tragedia se apoya sobre una doble lectura de la famosa fórmula de Heráclito («el carácter es para el hombre un demon»). Desde el momento en que dejamos de leerla tanto en un sentido como en otro (como lo permite la simetría sintáctica), la fórmula pierde su carácter enigmático, su ambigüedad, y no hay ya conciencia trágica; porque para que haya tragedia, el texto debe poder significar dos cosas a la vez: en el hombre es su carácter lo que se llama demon; y a la inversa, en el hombre lo que se llama carácter es en realidad un demon.

Para nuestra mentalidad actual (y ya, en gran medida, para la de Aristóteles), estas dos interpretaciones se excluyen mutuamente. Pero la lógica de la tragedia consiste en «jugar sobre dos tableros», en pasar de un sentido al otro, tomando desde luego conciencia de su oposición pero sin renunciar nunca a ninguno de ellos. Lógica, ambigua, podría decirse. Pero no se trata, como en el mito, de una ambigüedad ingenua que todavía no se cuestiona a sí misma. La tragedia, por el contrario, en el momento en que pasa de un plano a otro, marca fuertemente las distancias, subraya las contradicciones. Sin embargo, incluso en Esquilo, no llega jamás a una solución que haría desaparecer los conflictos, por conciliación, o bien

---

[8] Sobre este aspecto de la obra trágica y sobre el carácter heroico de los personajes de Sófocles, cf. B. KNOX, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, Los Angeles, 1964.

[9] «Tragedy and Greek archaic Thought», *Classical Drama and its Influence, Essays presented to H. D. F. Kitto*, 1965, pp. 31-50.

por superación de los contrarios. Y esta tensión, nunca aceptada por completo ni enteramente suprimida, hace de la tragedia una interrogación que no comporta respuesta. En la perspectiva trágica, el hombre y la acción humana se perfilan no como realidades que podrían definirse o describirse, sino como problemas. Se presentan como enigmas cuyo doble sentido no puede nunca fijarse ni agotarse.

Al margen del personaje hay otro dominio en el que el intérprete debe localizar los aspectos de tensión y de ambigüedad. Hace un momento observábamos que los Trágicos recurrieron de buen grado a términos técnicos del Derecho. Pero cuando utilizan este vocabulario, es casi siempre para jugar con sus incertidumbres, con sus fluctuaciones, con su incomplección: imprecisión de los términos, deslizamientos de sentido, incoherencias y oposiciones que revelan —en el seno de un pensamiento jurídico cuya forma no es, como en Roma, la de un sistema elaborado— discordancias y tensiones internas; se sirven de él también para traducir los conflictos entre los valores jurídicos y una tradición religiosa más antigua, una reflexión moral naciente en la que el derecho es ya distinto, sin que su dominio esté claramente delimitado en relación a los suyos. Los griegos, en efecto, no tienen la idea de un derecho absoluto, fundado sobre principios, organizado en un todo coherente. Para ellos hay una especie de grados y superposiciones de derechos, algunos de los cuales se recortan entre sí o se encabalgan. Por un lado, el derecho consagra la autoridad de hecho, y se apoya en la coacción de la que en cierto sentido no es más que la prolongación. Por otro, afecta a lo religioso: cuestiona los poderes sagrados, el orden del mundo, la justicia de Zeus. Plantea también problemas morales que afectan a la mayor o menor responsabilidad de los agentes humanos. Desde este punto de vista, la justicia divina que a menudo hace pagar a los hijos los crímenes de su padre puede aparecer tan opaca y arbitraria como la violencia de un tirano.

Así, vemos en *Las Suplicantes* oscilar la noción de *krãtos* entre dos concepciones contrarias sin poder fijarse en una o en otra. En la boca del rey Pelasgo, *krãtos*, asociado a *kýrios* («señor»), designa una autoridad legítima, el dominio que ejerce con pleno derecho el tutor sobre aquel que jurídicamente depende de su poder; en boca de las Danaides la misma palabra, atraída al campo semántico de *bía* («violencia»), designa la fuerza brutal, la coacción de la violencia en

su aspecto más opuesto a la justicia y al derecho[10]. Esta tensión entre dos sentidos contrarios se expresa de forma particularmente sobrecogedora en la fórmula del verso 314, cuya ambigüedad total ha mostrado E. W. Whittle[11]. La palabra *rhýsios,* que pertenece también a la lengua jurídica, y que aquí se aplica a la acción que ejerce sobre Io el tacto de Zeus, significa a la vez y contradictoriamente la violencia brutal de la posesión y la suave dulzura de la entrega: este efecto de la ambigüedad no es gratuito. Pretendido por el poeta, nos introduce en el corazón de una obra uno de cuyos temas mayores consiste precisamente en una interrogación sobre la naturaleza verdadera del *krâtos.* ¿Qué es la autoridad? ¿La del hombre sobre la mujer, la del marido sobre la esposa, la del jefe de Estado sobre sus conciudadanos, la de la ciudad sobre el extranjero y el meteco, la de los dioses sobre los mortales? ¿Descansa el *krâtos* en el derecho, es decir en el acuerdo mutuo, en la dulce persuasión, o *peitṓ*? ¿O por el contrario, en la dominación, la fuerza pura, en la violencia brutal, en la *bía*? El juego de palabras al que se presta un vocabulario en principio tan preciso como el del derecho permite expresar a modo de enigma el carácter problemático de los fundamentos del poder ejercido sobre otro.

Lo que es verdad para el lenguaje jurídico no lo es menos para las formas de expresión del pensamiento religioso. Los trágicos no se

---

[10] En 387 y ss., el rey pregunta a las Danaides si los hijos de Egipto tienen, según la ley de su país, poder sobre ellas, como parientes suyos más cercanos *(Eí toi kratoûsi).* Los versos siguientes precisan el valor jurídico de este *krâtos.* El rey observa que, si así fuera, nadie podría obstaculizar las pretensiones de los Egipcíadas sobre sus primas; sería preciso, pues, que estas últimas sostuvieran, por el contrario, que, según las leyes de su patria, sus primos no tenían realmente sobre ellas ese poder de tutela *(kýros).* La respuesta de las Danaides queda al margen de la cuestión. No ven en el *krâtos* más que el otro aspecto, y en su boca el vocablo adopta una significación contraria a la que le prestaba Pelasgo: no designa ya el poder legítimo de tutela que sus primos podrían eventualmente reivindicar a su respecto, sino la violencia pura, la fuerza brutal del varón, la dominación masculina que la mujer no puede sino sufrir: «Ah, que jamás sea yo sometida al poder de los varores, *hypocheírios kártesin arsénōn!*» (392-2). Sobre este aspecto de violencia, cf. v. 820, 831, 863. Al *krâtos* del hombre (951), las Danaides quieren oponer el de las mujeres (1069). Si los hijos de Egipto hacen mal pretendiendo imponerles el matrimonio sin convencerlas por la persuasión, sino por la violencia (940-1, 943), las Danaides no son menos culpables: en su odio hacia el otro sexo, llegarán hasta el crimen. El rey Pelasgo podía, por tanto, reprochar a los Egipcíadas querer unirse a las jóvenes contra su voluntad, sin el acuerdo de su padre, al margen de la *peithṓ.* Pero las hijas de Dánao desprecian también la *peithṓ:* rechazan a Afrodita, a la que acompaña *peithṓ* por todas partes: no se dejan encantar ni dulcificar por la seducción de *peithṓ* (1041 y 1056).

[11] «An Ambiguity in Aeschylus», *Classica et Medievalia,* 25, fasc. 1-2 (1964), páginas 1-7.

contentan con oponer un dios a otro, Zeus a Prometeo, Artemisa a Afrodita, Apolo y Atenea a las Erinias. Más profundamente, el universo divino es presentado en un conjunto como conflictivo. Las potencias que lo componen aparecen agrupadas en categorías fuertemente contrastadas, entre las que es difícil o imposible el acuerdo, porque no se sitúan en un mismo plano: las antiguas divinidades pertenecen a un mundo religioso distinto que los dioses «nuevos», al igual que los Olímpicos son extraños a los Ctónicos. Esta dualidad puede establecerse en el seno de una misma figura divina. Al Zeus de lo alto, al que las Danaides invocan ante todo para *persuadir* a Pelasgo para que respete sus deberes hacia las suplicantes, se opone el otro Zeus, el de abajo, al que han recurrido desesperadas para *forzar* al rey a ceder[12]. Asimismo, a la *díkē* («justicia») de los muertos se opone la *díkē* celeste: Antígona se enfrenta duramente con el trono de la segunda por no haber querido reconocer más que a la primera[13].

Pero es sobre todo en el plano de la experiencia humana de lo divino donde se dibujan las oposiciones. No se encuentra en la tragedia una categoría única de lo religioso, sino formas diversas de vida religiosa que parecen antinómicas y excluyentes unas de otras. El coro de las Tebanas, en *Los Siete,* con su angustiosa apelación a una presencia divina, sus carreras enloquecidas, sus gritos tumultuosos, el fervor que las arroja y las mantiene vinculadas a los más antiguos ídolos, los *archaîa brétē,* no en los templos consagrados a los dioses, sino en plena ciudad, en la plaza pública... ese coro encarna una religión femenina que es categóricamente condenada por Eteocles en nombre de una religiosidad distinta, a la vez viril y cívica. Para el jefe del Estado, el fervor emotivo de las mujeres no significa solamente desorden, cobardía[14], «salvajismo»[15]; comporta también un elemento de impiedad. La verdadera piedad supone prudencia y disciplina, *sōphrosýnē*[16] y *peitharchía*[17]; se dirige a unos dioses cuya distancia reconoce, en lugar de tratar, como la religión de las mujeres, de cubrirla. La única contribución que Eteocles acepta de parte del elemento femenino a un culto público y político, que sabe respetar ese carácter lejano de los dioses sin pretender mezclar lo divi-

---

12 ESQUILO, *Suplicantes,* 154-61 y 231.
13 SÓFOCLES, *Antígona,* 23 y ss., 451, 538-42 por un lado; 853 y ss., por otro.
14 *Los Siete...,* 191-2 y 236-8.
15 *Ibid.,* 280.
16 *Ibid.,* 186.
17 *Ibid.,* 224.

no con lo humano, es la *ololygḗ*, el alarido, calificado de *hierós*[18] («sagrado») porque la ciudad lo ha integrado en su propia religión y lo reconoce como el grito ritual que acompaña la caída de la víctima en el gran sacrificio sangriento.

El conflicto entre Antígona y Creonte abriga una antinomia análoga. No opone la pura religión, representada por la joven, a la irreligión total, simbolizada por Creonte, o un espíritu religioso a uno político, sino dos tipos diferentes de religiosidad: por un lado, una religión familiar, puramente privada, limitada al círculo estrecho de los parientes cercanos, los *phíloi*, centrada en el hogar doméstico y el culto de los muertos; por otro, una religión pública donde los dioses tutelares de la ciudad tienden finalmente a confundirse con los valores supremos del Estado. Entre estos dos ámbitos de vida religiosa hay una constante tensión que, en ciertos casos (aquellos mismos que presenta la tragedia) puede conducir a un conflicto insoluble. Como observa el corifeo[19], es obra pía honrar piadosamente a sus muertos, pero al frente de la ciudad el magistrado supremo tiene el deber de hacer respetar su *krátos* y la ley que ha dictado. Después de todo, el Sócrates del *Critón* podrá sostener que la piedad, como la justicia, manda obedecer las leyes de su patria, aún las injustas, incluso aunque esa injusticia se vuelva contra él y le condene a muerte. Porque la ciudad, es decir, sus *nómoi* («leyes»), es más venerable, más *sagrada* que una madre, que un padre y que todos los antepasados juntos[20]. De las dos actitudes religiosas que Antígona sitúa en conflicto, ninguna podría ser buena en sí misma sin conceder a la otra su lugar, sin reconocer precisamente lo que la limita y pone en duda. Es muy significativo a este respecto que las únicas divinidades a las que el coro se refiere sean Dióniso y Eros. Pero mientras tanto los dioses nocturnos, misteriosos, inaprehensibles para el espíritu humano, próximos a las mujeres y extraños a la política, condenan en primer término la pseudorreligión del jefe de Estado Creonte, que mide lo divino con la vara de su pobre sentido común para hacerle cargar con sus odios y ambiciones personales. Pero las dos divinidades se vuelven también contra Antígona, encerrada en su *philía* familiar, consagrada voluntariamente a Hades, porque, hasta en su vínculo con la muerte, Dióniso y Eros expresan las potencias de la vida y la renovación. Antígona no ha sa-

[18] *Los Siete...*, 268.
[19] *Antígona*, 872-5.
[20] PLATÓN, *Critón*, 51 a-c.

bido oír la llamada para separarse de los «suyos» y de la *philía* familiar para abrirse al otro, acoger a Eros, y, en la unión con un extranjero, transmitir a su vez la vida.

Esta presencia en la lengua de los trágicos de una multiplicidad de niveles más o menos distantes uno de otro —la misma palabra se vincula a campos semánticos diferentes, según pertenezca al vocabulario común o al religioso, jurídico, político, o a tal o cual sector de esos vocabularios— otorga al texto una profundidad particular y hace que la lectura juegue sobre varios planos a la vez. Entre el diálogo, tal como se establece y vive por los protagonistas, interpretado y comentado por el coro, recibido y comprendido por el espectador, hay un desfase que constituye un elemento esencial del efecto trágico. En la escena, los héroes del drama se sirven en sus debates, unos y otros, de las mismas palabras, pero tales vocablos adoptan en boca de cada uno de ellos significaciones opuestas[21]. El término *nómos* («ley») designa en Antígona lo contrario de lo que, con toda convicción, Creonte llama *nómos*. Podríamos descubrir con Charles-Paul Ségal, la misma ambigüedad en los demás términos que desempeñan los papeles más importantes en la textura de la obra: *phílos* y *philía, kérdos, timé, sébas, tólma, orgée, deinós*[22]. Las palabras que se intercambian en el espacio escénico cumplen menos la función de establecer la comunicación entre los diversos personajes que la de señalar los bloqueos, las barreras, la impermeabilidad de los espíritus, la de delimitar los puntos de conflicto. Para cada protagonista, encerrado en el universo que le es propio, el vocabulario utilizado permanece en su mayor parte opaco: hay un sentido y uno sólo. Con esta unilateralidad choca violentamente otra unilateralidad. La ironía trágica podrá consistir en mostrar cómo, en el curso del drama, el héroe se encuentra literalmente «preso por la palabra», una palabra que se vuelve contra él aportándole la amarga experiencia del sentido que se obstinaba en no reconocer. La mayoría de las veces el coro vacila y duda, lanzado sucesivamente de un sentido a

---

21 Cf. EURÍPIDES, *Fenicias*, 499-502: «Si la misma cosa fuera igualmente para todos bella y sensata, los humanos no conocerían la controversia de las disputas. Pero para los mortales no hay nada semejante ni igual, salvo en las palabras: la realidad es completamente diferente».

22 «Amigo», «amistad», «provecho», «honra», «temor», «audacia», «ira», «terrible»; «Sophocles'praise of Man and the Conflicts of the *Antigone*», *Arion*, 3, 2, 1964, pp. 46-60.

otro, o presiente otras veces obscuramente una significación que todavía permanece secreta, o la formula —sin saberlo— mediante un juego de palabras o una expresión de doble sentido[23].

Sólo para el espectador puede el lenguaje del texto ser transparente en todos sus planos, en su polivalencia y sus ambigüedades. Del autor al espectador recupera la lengua esa función plena de comunicación que había perdido en escena entre los personajes del drama. Pero lo que comunica el mensaje trágico, cuando es comprendido, es precisamente la existencia en las palabras intercambiadas por los hombres de zonas opacas y de incomunicabilidad. En el momento mismo en que ve a los protagonistas adherirse exclusivamente a un sentido y, así cegados, desgarrarse o perderse, el espectador debe comprender que existen en realidad dos sentidos posibles, o más. El lenguaje se vuelve para él transparente y el mensaje trágico comunicable sólo en la medida en que llega a descubrir la ambigüedad de las palabras, de los valores, del hombre; cuando reconoce el universo como conflictivo y cuando, abandonando sus certidumbres antiguas y abriéndose a una visión problemática del mundo, se hace él mismo, a través del espectáculo, conciencia trágica.

Tensión entre el mito y las formas de pensamiento propias de la ciudad, conflictos en el hombre, el mundo de los valores, el universo de los dioses, carácter ambiguo y equívoco de la lengua, todos estos son los rasgos que marcan fuertemente la tragedia griega. Pero lo que quizá la defina de modo esencial es que el drama llevado a la escena se desarrolla a la vez en el plano de la existencia cotidiana, en un tiempo humano, opaco, hecho de presentes sucesivos y limitados, y en un más allá de la vida terrestre, en un tiempo divino, omnipresente, que abarca en cada instante la totalidad de los sucesos, unas veces para ocultarlos, otras para descubrirlos, pero sin que jamás se le escape nada, ni se pierda nada en el olvido. Por esta unión y confrontación constantes, a lo largo de la intriga, del tiempo de los hombres y del de los dioses, el drama aporta la revelación manifiesta de lo divino en el curso mismo de las acciones humanas.

---

[23] Sobre el lugar y el papel de la ambigüedad en los Trágicos, cf. W. B. STANDFORD, *Ambiguity in Greek Literature, Studies in Theory and Practice*, Oxford, 1939, capítulos X-XII.

La tragedia, observa Aristóteles, es la imitación de una acción, *mímēsis práxeōs*. Representa personajes actuando, *prâttontes*. Y la palabra drama viene del dorio *drân*, que corresponde al ático *prâttein*, obrar. De hecho, contrariamente a la epopeya y a la poesía lírica, en la que no se describe la categoría de la acción por no considerarse nunca al hombre en ella como agente, la tragedia presenta individuos en situación de obrar: los sitúa en la encrucijada de una elección que los compromete por entero; los muestra interrogándose, a las puertas de una decisión, sobre el mejor partido a tomar. *Pýlade, tí drásō*, Pílades, ¿qué hago?, exclama Orestes en *Las Coéforas*[24], y Pelasgo constata, al principio de *Las Suplicantes*[25] (379-80): «No sé qué hacer; la angustia domina mi corazón; ¿debo actuar o no?». Sin embargo, el rey añade inmediatamente una fórmula que, en su unión con la precedente, subraya la polaridad de la acción trágica: «¿Obrar o no obrar, y tentar al destino?» *Kaì týchēn heleîn*. Tentar al destino: entre los trágicos, la acción humana no tiene en sí bastante fuerza para prescindir del poder de los dioses, ni suficiente autonomía para concebirse plenamente al margen de ellos. Sin su presencia y su apoyo, no es nada; aborta o lleva en sí frutos completamente distintos de aquellos con los que había contado. Es, por tanto, una especie de apuesta sobre el futuro, sobre el destino y sobre sí mismo; apuesta en una última instancia sobre los dioses a los que uno espera de su parte. En este juego, del que no es dueño, el hombre corre siempre el peligro de caer en la trampa de sus propias decisiones. Los dioses le son incomprensibles; cuando les interroga por precaución antes de obrar y aceptan hablarle, su respuesta es tan equívoca y ambigua como la situación sobre la que se solicitaba su opinión.

En la perspectiva trágica, obrar comporta por tanto un carácter doble: es, por un lado, tomar consejo en uno mismo, sopesar los pros y los contras, prever al máximo el orden de los medios y los fines; por otro, es contar con lo desconocido y lo incomprensible, aventurarse en un terreno que sigue siendo impenetrable, entrar en el juego de las fuerzas sobrenaturales de las que no se sabe si al colaborar con nosotros preparan nuestro éxito o nuestra perdición. En el hombre más previsor, la acción más pensada conserva el carácter de una aventurada apelación lanzada hacia los dioses, y que sólo por su respuesta se sabrá, la mayoría de las veces a expensas propias, lo que

---

24 *Coéforas*, 899.

25 *Suplicantes*, 379-80.

valía y lo que quería decir exactamente. Es al final del drama cuando los actos cobran su verdadera significación y cuando los agentes descubren, a través de lo que realmente han cumplido sin saberlo, su verdadero rostro. Mientras no esté todo consumado, los asuntos humanos siguen siendo enigmas tanto más oscuros cuanto más seguros se crean los actores de lo que hacen y de lo que son. Instalado en su personaje de descifrador de enigmas y de rey justiciero, convencido de que los dioses le inspiran, proclamándose hijo de la *Týchē,* de la Buena Fortuna, ¿cómo podría comprender Edipo que se refería a sí mismo ese enigma, cuyo sentido no adivinará más que descubriendo ser lo contrario de lo que creía, no el hijo de la *Týchē,* sino su víctima, no el justiciero, sino el criminal, no el rey salvador de su ciudad, sino la abominable mácula por la que está pereciendo? De este modo, en el momento mismo en que se reconoce responsable de haber forjado su desgracia con sus propias manos, podrá acusar a la divinidad de haber urdido y ejecutado todo de antemano, de haberse complacido en engañarle, desde el principio al final del drama, para perderlo mejor[26].

De igual modo que el personaje trágico se forma en la distancia que separa *daímōn* de *ẽtos,* la culpabilidad trágica se establece entre la antigua concepción religiosa de la falta —mácula— de la *hamartía,* enfermedad del espíritu, delirio enviado por los dioses, que engendra necesariamente el crimen, y la concepción nueva en la que el culpable, *hamartôn* y sobre todo *adikôn,* es definido como aquel que sin ser forzado a ello ha escogido deliberadamente cometer un delito[27]. Al esforzarse por distinguir categorías de faltas que son de la competencia de tribunales diferentes —el *phónos díkaios; akoúsios, hekoúsios* («muerte justa; voluntaria, involuntaria») inclu-

---

[26] Cf. R. P. WINNINGTON-INGRAM, *op. cit.;* y, por lo que concierne al mismo problema en Esquilo, A. LESKY, «Decision and Responsability in the Tragedy of Aeschylus», *The Journal of Hellenic Studies,* 86, 1966, pp. 78-85. Como observa Lesky, «la libertad y la coacción se hallan unidas de una manera genuinamente trágica», porque uno de los rasgos mayores de la tragedia es «la estrecha unión entre la necesidad impuesta por los dioses y la decisión personal de obrar».

[27] En la fórmula que Esquilo pone en boca del corifeo (*Agamenón,* 1337-8), las dos concepciones contrarias se encuentran en cierto modo superpuestas o confundidas en las mismas palabras. Por su ambigüedad, la frase se prestra, en efecto, a una doble interpretación: *Nŷn d'ei protérōn haîm'apoteísei* puede querer decir: «Y ahora si tiene que pagar la sangre que derramaron sus antepasados», pero también: «Y ahora si tiene que pagar la sangre que antiguamente derramó». En el primer caso, Agamenón es víctima de una maldición ancestral: paga por faltas que no ha cometido. En el segundo, expía los crímenes de los que es responsable.

so aunque lo haga de forma torpe y vacilante—, el derecho hace hincapié sobre las nociones de intención y responsabilidad; plantea el problema de los grados de compromiso del agente en sus actos. Por otro lado, en el marco de una ciudad en la que todos los ciudadanos dirigen por medio de discusiones públicas de carácter profano los asuntos del Estado, el hombre comienza a experimentarse a sí mismo como agente más o menos autónomo respecto a las fuerzas religiosas que dominan el universo, más o menos dueño de sus actos, con más o menos dominio, por su *gnômē* («juicio») y por su *phrónēsis* («prudencia»), de su destino político y personal. Esta experiencia todavía fluctuante e indecisa de lo que será, en la historia psicológica del hombre occidental la categoría de la voluntad (es cosa sabida que en la Grecia antigua no hay auténtico vocabulario de la voluntad), se expresa en la tragedia bajo la forma de una ansiosa interrogación que concierne a las relaciones del agente con sus actos; ¿en qué medida es el hombre realmente la fuente de sus acciones? Incluso aunque delibere en su fuero interno, aunque tome la iniciativa y asuma la responsabilidad de ellas, ¿no tienen su verdadero origen en algo distinto a él? ¿No permanece opaca su significación para quien las comete, pues los actos toman su realidad no de las intenciones del agente, sino del orden general del mundo que sólo los dioses presiden?

Para que exista acción trágica es preciso que se haya formado ya la noción de una naturaleza humana con sus caracteres propios, y que, en consecuencia, los planos humano y divino sean lo bastante distintos como para oponerse; pero es preciso también que no dejen de aparecer como inseparables. El sentido trágico de la responsabilidad surge cuando la acción humana deja paso al debate interior del sujeto, a la intención, a la premeditación, aunque esta no haya adquirido suficiente consistencia y autonomía como para bastarse completamente a sí misma. El dominio propio de la tragedia se sitúa en esa zona fronteriza en la que los actos humanos van a articularse con las potencias divinas, donde toman su verdadero sentido, ignorado por el agente, integrándose en un orden que sobrepasa al hombre y se le escapa. En Tucídides la naturaleza humana, la *anthrōpínē phýsis,* se define en contraste absoluto con el poder religioso que es la *Týchē* (la «Fortuna»). Son dos órdenes de realidades radicalmente heterogéneas. En la tragedia por el contrario constituyen más bien los dos aspectos, opuestos pero complementarios, los dos polos de una misma y antigua realidad.

Toda tragedia juega, por tanto, necesariamente con dos planos. Su aspecto de investigación sobre el hombre, como agente respon-

sable, tiene sólo valor de contrapunto en relación al tema central. Nos engañaríamos pues orientando toda la luz sobre el elemento psicológico. En la famosa escena de la alfombra del *Agamenón*, la decisión fatal del soberano deriva sin duda de su pobre vanidad de hombre, también quizá de la mala conciencia de un marido más inclinado a ceder a los ruegos de su mujer cuanto que lleva a Casandra como concubina a la casa. Pero lo esencial no radica ahí. El efecto propiamente trágico proviene de la relación íntima y, al mismo tiempo, de la extraordinaria distancia entre el acto trivial de caminar sobre una alfombra de púrpura, con sus motivaciones demasiado humanas, y las fuerzas religiosas que resultan inexorablemente desencadenadas por él.

Desde el momento en que Agamenón ha puesto el pie en la alfombra, el drama esfa consumado. Y aunque la pieza se prolongue algún tiempo todavía, no podrá aportar nada que no se haya realizado ya. Pasado, presente y futuro han venido a fundirse en una sóla y misma significación, realzada y condensada en el simbolismo de ese acto de *hýbris* impía. A partir de ese momento sabemos lo que fue realmente el sacrificio de Ifigenia: no tanto la obediencia a las órdenes de Artemis, ni tampoco el duro deber de un rey que no quiere cometer falta alguna respecto a sus aliados[28], cuanto la culpable debilidad de un ambicioso cuya pasión, conspirando con la divina *Týchē*[29], ha decidido inmolar a su propia hija; sabemos lo que fue la conquista de Troya: no tanto el triunfo de la justicia y el castigo de los culpables cuanto la destrucción sacrílega de toda una ciudad con sus templos. Y en esta doble impiedad reviven los crímenes más antiguos de los Atridas y se inscriben todos los que van a seguirlos: el golpe que hiere a Agamenón y el que finalmente alcanzará a Clitemestra a través de Orestes. En este punto culminante de la tragedia, en el que todo se anuda, surge sobre la escena el tiempo de los dioses y se muestra en el tiempo de los hombres[30].

---

[28] *Agamenón*, 213.

[29] *Ibid.*, 187: *empaîois týchaisi sympnéōn*. Sobre este verso, cf. el comentario de Ed. FRAENKEL, *Aeschylus, Agamemnon*, Oxford, 1950, II, p. 115, que reenvía tambien al v. 219, pp. 127-128.

[30] Sobre las relaciones de los dos órdenes temporales, remitimos al estudio de P. VIDAL-NAQUET, «Temps des dieux et temps des hommes», *Revue de l'histoire des religions*, 157, 1960, pp. 55-80.

III

ESBOZOS DE LA VOLUNTAD EN LA TRAGEDIA GRIEGA

Para el hombre de las sociedades contemporáneas de Occidente, la voluntad constituye una de las dimensiones esenciales de la persona*. De la voluntad puede decirse que es la persona vista en su aspecto de agente, el yo considerado como fuente de actos de los que no es solamente responsable ante otros, sino con los que se siente a sí mismo interiormente comprometido. A la unicidad de la persona moderna, a su exigencia de originalidad, responde el sentimiento de realizarse en lo que se hace, de expresarse en obras que manifiestan su ser auténtico. A la continuidad del sujeto que se busca en su pasado, y se reconoce en sus recuerdos, responde la permanencia del agente, responsable hoy de lo que hizo ayer, y que experimenta con tanta más fuerza el sentimiento de su existencia y de su cohesión interna cuanto que sus conductas sucesivas se encadenan y se insertan en un mismo marco para constituir, en la continuidad de su línea, una vocación singular.

La categoría de la voluntad en el hombre de hoy no supone sólo una orientación de la persona hacia la acción, una valoración del obrar y de la realización práctica, bajo sus diversas formas, sino mucho más una preeminencia reconocida del agente en la acción, del sujeto humano planteado como origen y causa productora de todos los actos que de él emanan. El agente se aprehende a sí mismo en sus relaciones con los demás y con la naturaleza como un centro de decisión, poseedor de un poder que no dimana ni de la afectividad ni de la pura inteligencia: un poder *sui generis* del que Descartes llega a decir que es infinito, «igual en nosotros que en Dios»,

* Este texto fue publicado en *Psychologie comparative et art,* Hommage à I. Meyerson, París, 1972, pp. 277-306.

porque en contraste con el entendimiento, necesariamente limitado en las criaturas, el poder de voluntad no implica el más o menos; como el libre arbitrio del que es, para Descartes, la cara psicológica, se le tiene por entero desde el momento en que se le posee. La voluntad se presenta, en efecto, como ese poder indivisible de decir sí o no, de aquiescer o de rehusar. Este poder se manifiesta en particular en el acto de la decisión. Desde el momento en que un individuo se compromete mediante una elección, desde que *se* decide, se constituye a sí mismo —sea cual fuere el plano en el que se sitúa su resolución— como agente, es decir, como sujeto responsable y autónomo que se manifiesta en y por actos que le son imputables.

Así, no hay acción sin un agente individualizado que sea su centro y su fuente; no hay agente sin un poder que una el acto al sujeto que lo ha decidido y que asuma al mismo tiempo su plena responsabilidad. Estas afirmaciones se nos han vuelto tan naturales que nos parece que ya no son problema. Nos han llevado a creer que el hombre se decide y actúa «voluntariamente» igual que tiene brazos y piernas. Incluso en una civilización, como la de la Grecia arcaica y clásica que no posee en su lengua palabra alguna que corresponda a nuestro término de voluntad, apenas dudamos en dotar a los hombres de aquel tiempo, como a pesar suyo, de esta función voluntaria que ellos sin embargo no nombraron.

Contra estas presuntas «evidencias» psicológicas nos pone en guardia la obra de Meyerson. La investigación que ha llevado a cabo incansablemente en sus escritos y en sus cursos sobre la historia de la persona destruye también el mito de una función psicológica de la voluntad, universal y permanente. La voluntad no es un dato de la naturaleza humana. Es una construcción compleja cuya historia parece tan difícil, múltiple, e inacabada como la del yo, de la que es en gran parte solidaria. Por tanto hemos de guardarnos de proyectar sobre el hombre griego antiguo nuestro sistema actual de organización de las conductas voluntarias, las estructuras de nuestros procesos de decisión, nuestros modelos de compromiso del yo en los actos. Debemos examinar sin apriorismos de qué formas se revistieron en el marco de la civilización helénica las categorías respectivas de la acción y del agente, y cómo se establecieron a través de las diversas prácticas sociales (religiosas, políticas, jurídicas, estéticas, técnicas), las relaciones entre el sujeto humano y sus acciones.

En el curso de los últimos años los helenistas se han enfrentado a este problema al abordar la tragedia y el hombre trágico. Un artícu-

lo reciente de A. Rivier sitúa con toda exactitud el debate[1]. Observa que, desde 1928, B. Snell había extraído de la dramaturgia de Esquilo los elementos de una antropología trágica, centrada en los temas de la acción y del agente. Contrariamente a Homero y a los poetas líricos, Esquilo sitúa sus héroes en el umbral de la acción, frente a la necesidad de obrar. Siguiendo siempre un mismo esquema dramático, los presenta en una situación que desemboca en una aporía, en un callejón sin salida. En la encrucijada de una decisión que compromete su destino, se encuentran forzados a una elección difícil pero ineluctable. Sin embargo, aunque la necesidad les impone optar por una u otra de dos posibles soluciones, la decisión permanece en sí misma contingente. En efecto, tal decisión es tomada al término de un debate interior y de una deliberación reflexiva, que enraizan la elección final en el alma del personaje. Según Snell, esta decisión «personal» y «libre» constituye el tema central del drama esquiliano, que aparece bajo esta luz como una construcción que persigue liberar, en su pureza casi abstracta, un «modelo» de la acción humana concebida como la iniciativa de un agente independiente, que se enfrenta a sus responsabilidades y agota en su fuero interno los motivos y el resorte de su compromiso[2]. Deduciendo las conclusiones psicológicas de esta interpretación, Z. Barbu puede sostener que la elaboración de la voluntad, como función ya plenamente constituida, se manifiesta en y por el desarrollo de la tragedia en Atenas, a lo largo del siglo V a. C.: «Puede considerarse la dramaturgia de Esquilo», escribe, «como la prueba completa de la aparición en el seno de la civilización griega del individuo en tanto que agente libre *(individual as a free agent)*»[3].

Es este análisis lo que el estudio de Rivier trata de refutar en sus puntos esenciales. El hincapié puesto por B. Snell en la decisión del sujeto, con sus correlatos más o menos implícitos de autonomía, de responsabilidad, de libertad, lleva a difuminar el papel, decisivo sin embargo, de las fuerzas suprahumanas que actúan en el drama y que le otorgan su dimensión propiamente trágica. Estos poderes religiosos no aparecen sólo en el exterior del sujeto; intervienen en el corazón mismo de su decisión para coaccionarle hasta en su preten-

---

[1] «Remarques sur le "nécessaire" et la "nécessité" chez Eschyle», *Revue des études grecques*, 81, 1968, pp. 5-39.

[2] Cf. Bruno SNELL, *Die Entdeckung des Geistes*[3], Hamburgo, 1955, trad. inglesa de la segunda edición (1948) bajo el título *The Discovery of the Mind*, Oxford, 1953, pp. 102-112.

[3] Z. BARBU, *Problems of Historical Psychology*, Londres, 1960, cap. IV, «The Emergence of Personality in the Greek World», p. 86.

dida «elección». El análisis preciso de los textos muestra, en efecto, según A. Rivier, que por mucho que se considere a la deliberación desde el punto de vista del sujeto, del agente, es incapaz de producir otra cosa que la constatación de una aporía, y que sigue siendo impotente para motivar más una opción que otra. Lo que engendra la decisión es siempre en última instancia, una *anánkē,* impuesta por los dioses, la «necesidad» que bascula enteramente hacia un sólo lado en un momento del drama, para detener, del mismo modo que la había hecho nacer, la situación primera de equilibrio. El hombre trágico no tiene ya que «elegir» entre dos posibilidades; «constata» que ante él se abre una sola vía. El compromiso traduce no la libre elección del sujeto, sino el reconocimiento de esa necesidad de orden religioso, a la que el personaje no puede sustraerse y que hace de él un ser interiormente «forzado», *biastheís,* en el seno mismo de su «decisión». Si hay voluntad, no sería pues una voluntad autónoma en el sentido kantiano o incluso simplemente tomista del término, sino una voluntad ligada por el temor reverencial de lo divino si es que no está constreñida por poderes sagrados que confieren al hombre la interioridad.

Más allá de las tesis de B. Snell, el análisis crítico de A. Rivier apunta a interpretaciones que, aun admitiendo el papel determinante de los poderes sobrenaturales en la acción del héroe trágico, tratan sin embargo de salvar la autonomía del sujeto humano otorgando en su decisión un lugar a la iniciativa voluntaria. Tal es el caso de la teoría de la doble motivación, propuesta por A. Lesky y adoptada, con diversos matices, por la mayoría de los helenistas contemporáneos[4]. Se sabe que en Homero la acción de los héroes de la epopeya parece a veces proceder de un doble nivel de explicación: su conducta puede interpretarse tanto como el efecto de una inspiración, de un impulso divino, como de un móvil propiamente humano, encontrándose casi siempre los dos planos demasiado estrechamente imbricados uno en otro para que sea posible disociarlos. Según Lesky, este esquema de la doble motivación se convierte en Esquilo en un elemento constitutivo de la antropología trágica. El héroe del drama está enfrentado a una necesidad superior que se le impone, que le dirige, pero, por el movimiento propio de su carácter, él mismo se apropia de esa necesidad, la hace suya hasta el punto de querer, de desear incluso apasionadamente lo que en otro sentido está forzado a hacer. Ahí tenemos dentro nuevamente,

---

[4] A. LESKY, *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos,* Heidelberg, 1961.

en el seno de la decisión «necesaria», ese margen de libre elección sin la cual no parece que pueda imputársele al sujeto la responsabilidad de sus actos. ¿Cómo admitir, en efecto, que los personajes del drama expíen tan cruelmente acciones de las que no serían responsables y que, desde ese momento, no serían realmente suyas? ¿Cómo van a ser suyas si personalmente no las han deseado y cómo quererlas a no ser por una elección libre y autónoma? «A pesar de ello», se pregunta Rivier, «¿es inconcebible, desde una perspectiva distinta a la nuestra, que un hombre pueda querer lo que no ha escogido? ¿Que sea considerado responsable de sus actos independientemente de sus intenciones (y no era ése precisamente el caso entre los griegos)?».

El problema desborda así el marco de una discusión sobre la dramaturgia de Esquilo y el sentido de la acción trágica. Es todo el sistema conceptual implicado en nuestra representación de lo voluntario lo que se cuestiona en el contexto griego. Desde este punto de vista la formulación de A. Rivier no es quizá inatacable para el psicólogo. En la medida misma en que nos hace recusar el modelo de la decisión autónoma que los intérpretes modernos se sienten tentados a proyectar, más o menos conscientemente, sobre los documentos antiguos, ¿tenemos derecho a utilizar, a nuestra vez, el término de voluntad maniatada, de una decisión cuya estructura es diferente a la nuestra puesto que excluye la elección? La voluntad no es una categoría simple; sus implicaciones son múltiples, como sus dimensiones. Al margen de la autonomía y de la libre elección, cuya validez niega con razón A. Rivier en el caso de los griegos, la voluntad supone toda una serie de condiciones: es preciso que en la masa de los acontecimientos estén ya delimitadas series ordenadas de actos sentidos como puramente humanos, lo bastante ligados unos a otros y circunscritos en el espacio y en el tiempo como para constituir una conducta unificada con su comienzo, su curso y su término; exige también la presencia del concepto de individuo, del individuo aprehendido en su función de agente, la elaboración correlativa de las nociones de mérito y de culpabilidad personales, la aparición de una responsabilidad subjetiva que reemplace lo que ha podido llamarse el delito objetivo, y finalmente un inicio de análisis de los diversos niveles de la intención por un lado, y de la realización efectiva por otro. Todos estos elementos se han edificado a lo largo de una historia que implica la organización interna de la categoría de la acción, el estatuto del agente, el lugar y el papel del individuo en la acción, las relaciones del sujeto con sus diferentes tipos de actos, sus grados de compromiso en lo que hace.

Si A. Rivier emplea el término de voluntad es, según nos dice, para poner de relieve que el héroe esquiliano, incluso privado en su decisión de la facultad de escoger, es cualquier cosa menos pasivo. La dependencia respecto a lo divino no somete al hombre de forma mecánica, como un efecto a su causa. Es una dependencia, escribe Rivier, que libera y que en ningún caso podría definirse como inhibidora de la voluntad del hombre, como esterilizante de su decisión, puesto que, por el contrario, desarrolla su energía moral ya que profundiza sus recursos para la acción. Pero ausencia de pasividad, energía, recursos para la acción son rasgos demasiado generales para caracterizar la voluntad en aquello que la constituye, desde el punto de vista psicológico, como categoría específica ligada a la persona.

Decisión sin elección, responsabilidad independiente de las intenciones, tales serían, se nos dice, las formas de la voluntad en los griegos. Todo el problema consiste en saber lo que los griegos mismos entendían por elección y ausencia de ella, por responsabilidad con o sin intención. Nuestras nociones de elección, libre o no, de responsabilidad y de intención no son directamente aplicables —como tampoco lo es la de voluntad— a la mentalidad antigua donde se presentan con unos valores y según una configuración que amenazan con desconcertar a un espíritu moderno. El caso de Aristóteles es a este respecto particularmente significativo. Es sabido que el Estagirita cree, en su filosofía moral, refutar las doctrinas según las cuales el malvado no actúa por su propia voluntad, sino que comete la falta a pesar suyo. Así en ciertos aspectos, la concepción «trágica» aparece mejor representada a sus ojos por Eurípides, cuyos personajes proclaman abiertamente en ocasiones que no son culpables de su falta porque pretenden haber obrado a pesar de sí mismos, por coacción *(bía)*, dominados y violentados por la fuerza de pasiones tanto más irresistibles cuanto que en el interior de ellos mismos encarnan poderes divinos como Eros o Afrodita[5].

Tal es también, en otro plano, el punto de vista de Sócrates, para quien, al ser toda maldad ignorancia, nadie hace el mal «voluntariamente» (según la traducción usual). Para justificar el principio de la culpabilidad personal del malvado y dar a la afirmación de la responsabilidad del hombre un fundamento teórico, Aristóteles elabora una doctrina del acto moral que representa, en la filosofía griega clásica, el esfuerzo analítico más profundo para distinguir, se-

---

[5] ARISTÓTELES, *Etica a Nicómaco,* 3, 1110 a 28, y el comentario de R. A. GAUTHIER y J. R. JOLIF, Lovaina-París, 1959, pp. 177-178.

gún sus condiciones internas, las diferentes modalidades de la acción[6], desde el acto realizado a pesar de uno mismo, por coacción exterior o ignorancia de lo que se hace (como verter veneno creyendo que es un medicamento), hasta el acto realizado no sólo por propia voluntad, sino con pleno conocimiento de causa, tras deliberación y decisión. Para señalar el grado más alto de conciencia y de compromiso del sujeto en la acción, Aristóteles forja un concepto nuevo: a este efecto utiliza el término de *proaîresis,* de escaso empleo y de sentido confuso hasta entonces, confiriéndole en el marco de su sistema un valor técnico preciso. La *proaîresis* es la acción bajo su forma de decisión, privilegio exclusivo del hombre, en cuanto ser dotado de razón, por oposición a los niños y a los animales, privados de ella. La *proaîresis* es más que *hekoûsion,* palabra que se traduce generalmente por «voluntario», pero que no puede tener ese sentido. La oposición corriente en griego, en la lengua común y en el vocabulario jurídico, entre *hekṓn, hekoûsios* por un lado, *ákōn, akoûsios* por otro, no corresponde en modo alguno a nuestras categorías de lo voluntario y lo involuntario. Hay que traducir estas expresiones opuestas como lo hacen Gauthier y Jolif en su comentario a la *Etica a Nicómaco,* por «de grado» oponiéndolo a «muy a su pesar»[7]. Para convencerse de que *hekṓn* no puede significar «voluntario», basta con observar que Aristóteles, al afirmar que el acto pasional se realiza *hekṓn* y no *ákōn,* presenta como prueba que, si se sostiene lo contrario, debería entonces afirmarse que los animales tampoco actúan *hekóntes,* fórmula que evidentemente no puede tener el sentido de «voluntariamente»[8]. El animal actúa *hekṓn,* como los hombres, cuando sigue su inclinación propia sin ser coaccionado por un poder exterior. Si pues toda decisión *(proaîresis)* es un acto ejecutado de grado *(hekṓn),* por el contrario lo «que se hace de grado no siempre es objeto de una decisión». Así cuando se obra por codicia *(epithymía),* es decir, por atractivo del placer, o por arrebato *(thymós)* sin tomar tiempo para reflexionar, se hace de grado *(hekṓn)* por supuesto, pero no por decisión *(proaîresis).* Desde luego también la *proaîresis* se apoya en un deseo, pero un deseo razonable, un anhelo *(boúlēsis);* al término de este cálculo razonado, instituye, como indica su nombre *(haîresis* = elección), una elección expresada en un juicio que desemboca

[6] «... Son nuestras decisiones íntimas, es decir, nuestras intenciones, las que, mejor que los actos exteriores, permiten juzgar nuestro carácter», *E. N.*, 1111 b 5-6; cf. también *Ética a Eudemo,* 1228a.

[7] GAUTHIER-JOLIF, II, pp. 169-170.

[8] *E. N.*, 1111 a 25-27 y 1111 b 7-8.

directamente en la acción. Este aspecto de opción, y de opción práctica, que compromete al sujeto en el acto en el momento mismo en que se decide, distingue la *proaíresis* en primer lugar de la *boúlēsis*, cuyo movimiento puede no llegar a su término y permanecer en el estado de puro «anhelo» (porque se puede anhelar lo imposible); en segundo lugar, del juicio de orden teórico, que plantea lo verdadero, pero que no afecta para nada al dominio de la acción[9]. Por el contrario, no hay deliberación ni decisión más que respecto a cosas que están «en nuestro poder», que «dependen de nosotros» *(tà eph'hēmîn)* y que pueden ser objeto de acción, no de una manera única, sino de varias. Aristóteles opone en este nivel a las *dynámeis álogoi*, las potencias irracionales que no pueden producir más que un sólo efecto (por ejemplo, el calor que no puede actuar más que por calentamiento), los poderes acompañados de razón, *metà lógou*, susceptibles de producir los opuestos: *dynámeis tôn enantíōn*[10].

Esta doctrina presenta a primera vista aspectos tan modernos que algunos intérpretes han creído reconocer en la *proaíresis* un libre poder de elección del que dispondría el sujeto en su decisión. Algunos han atribuido este poder a la razón, que determinaría soberanamente los fines últimos de la acción. Otros, por el contrario, subrayando con toda justicia la reacción antiintelectualista que representa —contra Sócrates, y en gran medida también contra Platón— el análisis aristotélico del acto, han elevado la *proíaresis* a la dignidad de una verdadera voluntad. La han concebido como una facultad capaz de determinarse a sí misma, como un poder que hasta el último momento estaría por encima de los apetitos (dirigidos hacia lo agradable, en el caso de la *epithymía*, o hacia el bien en el caso de la *boúlēsis)* y que impulsaría al sujeto al acto por su propia fuerza, independientemente en cierta forma de la presión ejercida sobre él por el deseo.

Ninguna de estas interpretaciones puede sostenerse[11]. Sin entrar en el detalle de la psicología aristotélica de la acción, puede afirmarse que la *proaíresis* no constituye un poder independiente de los dos únicos tipos de facultades que actúan según Aristóteles, en la acción

---

9 «La decisión *(proaíresis)* no va dirigida a las cosas imposibles, y quien pretendiera "decidirse" a hacer algo imposible pasaría por simple de espíritu. Por el contrario, se puede desear incluso lo imposible, por ejemplo, no morir», *E. N.*, 1111 b 20-23. «El intelecto teórico no piensa nada en el orden práctico ni se pronuncia sobre lo que hay que rechazar o buscar», *Del alma*, 430 b 27-28.

10 *Metafísica*, 1046 b 5-10; *E. N.*, 1103 a 19-b 22.

11 Cf. GAUTHIER-JOLIF, II, pp. 217-220.

moral: por un lado, la parte apetitiva del alma *(tò orektikón)*; por otro el intelecto, el *noûs*, en su función práctica[12]. La *boúlēsis*, el deseo penetrado de razón, está orientado hacia la finalidad de la acción; es ella la que mueve el alma hacia el bien; pero pertenece, igual que la codicia y el arrebato, al orden de la apetencia: *óresis*[13]. Ahora bien, la función apetitiva es completamente pasiva. El deseo *(boúlēsis)* es, pues, lo que orienta el alma hacia un fin razonable, pero un fin que se le impone y que él no ha elegido. La deliberación *(boúlēsis)* pertenece, por el contrario, a la parte dirigente, es decir, al intelecto práctico. Pero, al revés del deseo, no tiene relación con el fin; concierne a los medios[14]. La opción de la *proaíresis* no se hace entre el bien y el mal, entre los cuales tendría libre poder de elegir. Propuesto un fin, por ejemplo la salud, la deliberación consiste en la cadena de juicios por los que la razón concluye que tales medios prácticos pueden conducirnos a ella[15]; el último juicio, al término de la deliberación, se refiere al último medio de la serie; lo presenta no sólo como posible por la misma razón que los otros, sino como inmediatamente realizable. A partir de entonces el deseo, en lugar de apuntar a la salud de forma general y abstracta, incluye en su anhelo del fin las condiciones concretas de su realización; se fija sobre la condición última que, en la situación definida en que se encuentra el sujeto, sitúa efectivamente la salud a su alcance en el momento presente. Tan pronto como el deseo de la *boúlēsis* se ha fijado sobre el medio inmediatamente realizable, ha de seguirse la acción y, además, necesariamente.

Es la necesidad inmanente a todas las fases del deseo, de la deliberación, de la decisión lo que justifica el modelo de silogismo práctico al que Aristóteles ha recurrido para explicitar el camino del espíritu en el proceso de decisión. Como escriben los comentaristas de la *Ética:* «Al igual que el silogismo no es más que el nudo entre la mayor y la menor, la decisión no es otra cosa que el punto de

---

[12] Cf. *E. N.*, 1139 a 17-20.

[13] *E. N.*, 1139 b 2-3: «Es la acción feliz la que es el fin en sentido absoluto, y hacia este fin es hacia el que se dirige el deseo».

[14] *E. N.*, 1113 b 3-5: «El fin es, por tanto, objeto de deseo y los medios objeto de deliberación y de decisión»; 1111 b 26: «El deseo tiende más bien hacia el fin; la decisión, más bien sobre los medios».

[15] *E. N.*, 1139 a 31: «El principio de la decisión es el deseo y el cálculo..., el que computa los medios para obtener un fin». Cf. el comentario de GAUTHIER-JOLIF, II, 2.ª parte, p. 144. Sobre el papel del deseo y del *noûs praktikós* («intelecto práctico») en la elección de la decisión respecto a fines y medios en el marco de una moral aristotélica de la *phrónēsis* («prudencia»), cf. E. M. MICHELAKIS, *Aristotle's Theory of Practical Principles*, Atenas, 1961, cap. II, pp. 22-62.

unión o la fusión del deseo, que es anhelo, y del pensamiento, que es juicio»[16].

Así: «El deseo es *necesariamente* lo que es y el juicio *necesariamente* lo que es, y en su conjunción, que constituye la decisión, ha de seguirse *necesariamente* la acción»[17]. David J. Furley observa, por su parte, que el movimiento voluntario es descrito por Aristóteles en términos de fisiología mecanicista. Utilizando la fórmula que emplea el filósofo en el *De motu animalium,* todo se produce necesariamente *(ex anánkēs),* sin que entre el estímulo y la respuesta exista de ningún modo un movimiento libre, un poder elegir otra cosa que lo que elige el sujeto[18]. D. J. Allan se admira por su parte de que toda la teoría aristotélica de la acción parezca implicar un determinismo psicológico que nos resulta incompatible con su proyecto de fundamentar la responsabilidad sobre el plano moral y jurídico. Sin embargo, el mismo autor observa pertinentemente que sólo desde nuestro punto de vista es la psicología de Aristóteles «determinista», y que el adjetivo no es apropiado, porque supone frente a él otra solución —la llamada indeterminista— a la que se opondría[19]. Ahora bien, esta antinomia no es pertinente desde el punto de vista de Aristóteles. En su teoría de la acción moral no pretende ni demostrar ni refutar la existencia de una libertad psicológica de la que no trata en ningún momento. Ni en él ni en la lengua de su época se encuentra palabra alguna para designar lo que nosotros llamamos libre arbitrio[20]; la noción de un libre poder de decisión si-

---

16 GAUTHIER-JOLIF, pp. 202 y 212. Cf. *E. N.,* 1147 a 29-31: «Supongamos, por ejemplo, una premisa universal: *Hay que probar todo lo que es azucarado,* y como caso particular que entra en la categoría general: *este alimento que hay ahí está azucarado.* Dadas estas dos proposiciones, si se puede y nada nos lo impide, se debe necesariamente *(ex anánkēs)* realizar también la acción de probar».

17 GAUTHIER-JOLIF, p. 219.

18 David J. FURLEY, *Two Studies in the Greek Atomists,* II: *Aristotle and Epicurus on Voluntary Action,* Princeton, Nueva Jersey, 1967, pp. 161-237.

19 D. J. ALLAN, «The Practical Syllogism», *Autour d'Aristote, Volume d'études de philosophie ancienne et médiévale offert à Mgr. Mansion,* Lovaina, 1955, páginas 325-340.

20 Cf. GAUTHIER-JOLIF, p. 217. El término *eleuthería* (*E. N.,* V, 1131 a 28) «designa en esta época no la libertad psicológica, sino la condición jurídica del hombre libre por oposición a la del esclavo: la expresión «libre arbitrio» no aparecerá en la lengua griega sino mucho más tarde, a la vez que *eleuthería* toma el sentido de libertad psicológica; se dirá *tò auteksoúsion (o hē auteksousiótēs)* literalmente «el dominio de sí»: el ejemplo más antiguo se encuentra en Diodoro de Sicilia, 19, 105, 4 (siglo I a. de C.), pero no tiene todavía el valor técnico, que estará ya perfectamente fijado en Epicteto (siglo I después de C.). Éste emplea la palabra cinco veces (*Pláticas,* I, 2, 3; IV, 1, 56; 62; 68; 100); a partir de esta fecha el vocablo tendrá carta de

gue siendo extraña a su pensamiento, no tiene cabida en su problemática de la acción responsable, ya se trate de la elección deliberada o del acto realizado simplemente de grado.

Tal laguna marca la distancia que separa las concepciones griega y moderna del agente. Asociada a otras «carencias» características de la moralidad antigua (no hay palabra que corresponda a nuestro concepto de deber; escaso papel jugado en el sistema de valores por la noción de responsabilidad: carácter vago e indeciso de la idea de obligación)[21], subraya las orientaciones diferentes de la ética griega y de la conciencia moral de hoy. Pero también traduce, y más profundamente, la ausencia en el plano psicológico de una categoría elaborada de la voluntad, ausencia que denuncia ya en el plano de la lengua la falta de una terminología apropiada de la acción voluntaria[22]. Hemos dicho que el griego no posee ningún término correspondiente a nuestra noción de voluntad. *Hekṓn* posee a la vez una extensión más amplia y una significación psicológica más imprecisa. Extensión más amplia, puesto que puede situarse en la categoría de *hekoúsion,* como hace Aristóteles, todo acto que no sea impuesto por coacción exterior: tanto el que se realiza por deseo o precipitación como el reflexivo y deliberado. Significación psicológica imprecisa, porque los niveles y las modalidades de la intención, desde la simple inclinación hasta el proyecto firmemente decidido, siguen estando confundidos en el uso corriente. Lo intencional no se distingue de lo premeditado: *hekṓn* tiene los dos sentidos[23]. El vocablo *ákōn,* por su parte, asocia, según la observación de L. Gernet, toda suerte de nociones que, desde el punto de vista de la psicología, habría habido que distinguir desde el principio: el *phónos akoúsios* designa, bajo la misma apelación de asesinato perpetrado inintencionadamente, tanto la ausencia completa de falta, la simple negligencia, o una verdadera imprudencia, a veces incluso el arrebato más o menos pasajero, o el caso completamente distinto del homi-

---

ciudadanía en la filosofía griega». Los latinos traducirán *tò auteksousiótēs* por *liberum arbitrium.*

[21] Cf. Arthur W. H. ADKINS, *Merit and Responsability. A Study in Greek Values,* Oxford, 1960; V. BROCHARD, *Études de philosophie ancienne et de philosophie moderne,* París, 1912, pp. 498-538, y la actualización, más matizada, de GAUTHIER-JOLIF, *op. cit.,* pp. 572-578.

[22] En otro capítulo de su obra citada *supra,* B. SNELL observa que la voluntad «es una noción extraña a los griegos; no tienen siquiera palabra para ella», *op. cit.,* página 182.

[23] Louis GERNET, *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce,* París, 1917, p. 352.

cidio cometido en situación de legítima defensa[24]. La oposición *hekṓn-ákōn* no es fruto de una reflexión desinteresada sobre las condiciones subjetivas que hacen del individuo la causa responsable de sus actos. Se trata de categorías jurídicas que el derecho impuso como normas al pensamiento común en la época de la ciudad. Pero el derecho no procedió a partir de un análisis psicológico de los grados de responsabilidad del agente. Los criterios que siguió trataban de reglamentar en nombre del Estado el ejercicio de la venganza privada, distinguiendo, según las reacciones pasionales más o menos intensas que suscitaban en el grupo, diversas formas de homicidio que se adscribían a jurisdicciones diferentes. En el marco de una organización sistemática de los tribunales de sangre —como la otorgada por Dracón a Atenas a principios del siglo VII, y cuyo conjunto compone una serie descendente ordenada según la fuerza del sentimiento colectivo de la excusa— el *phónos hekoúsios* englobaba en una misma categoría todos los asesinatos plenamente punibles que eran competencia del Areópago, el *phónos akóusios,* los asesinatos excusables, incumbencia del Paladión, y el *phónos díkaios,* los asesinatos justificados que dependían del Delfinión. Esta tercera categoría, más aún que las dos primeras, reunía los actos más heterogéneos desde el punto de vista de la psicología del agente. En efecto, se aplicaba a todos los casos de asesinatos que la costumbre, por razones de orden diverso, consideraba plenamente inocentes y legítimos, desde la ejecución de la adúltera hasta el homicidio accidental en el curso de los juegos públicos o en la guerra. La separación que señala el derecho, por la oposición semántica *hekṓn-ákōn,* no se basa por tanto en la distinción en principio de lo voluntario y lo involuntario. Descansa en la diferenciación que la conciencia social establece, en condiciones históricas determinadas, entre la acción plenamente reprensible y la excusable, consideradas al lado de la acción legítima como una pareja de valores antitéticos.

Por otro lado, hay que recordar el carácter profundamente intelectualista de todo el vocabulario griego de la acción ya se trate del acto realizado de grado o de aquel que es ejecutado en contra de los propios deseos, de la acción imputable o no imputable al sujeto, reprensible o excusable. En la lengua y mentalidad antiguas, las nociones de conocimiento y de acción aparecen como estrechamente solidarias. Donde un moderno espera encontrar una expresión de la voluntad, halla un vocabulario del conocimiento. En este sentido la afirmación socrática, recogida por Platón, de que obrar mal es una

---

[24] Louis GERNET, *op. cit.*, pp. 353-354.

ignorancia, un defecto de conocimiento, no es tan paradójica como hoy nos parece. Prolonga, en efecto, muy directamente las concepciones más antiguas de la falta atestiguadas en un estado de sociedad prejurídica, anterior al régimen de la ciudad. La falta, *hamártēma,* aparece allí en conjunto bajo la forma de un «error» del espíritu, de una mácula religiosa, de un desfallecimiento moral[25]. *Hamartánein,* «errar», es engañarse en el sentido más fuerte de un extravío de la inteligencia, de una ceguera que entraña el fracaso. La *hamartía,* «yerro», es una enfermedad mental y el criminal es la presa de un delirio, un hombre que ha perdido el sentido, un *demens, hamartínoos.* Esta locura que engendra la falta o, para darle sus nombres griegos, esa *átē,* esa *Erinýs,* se apodera del interior del individuo; lo penetra con una fuerza religiosa maléfica. Pero al tiempo que se identifica en cierta forma con él, sigue siendo al mismo tiempo externa y le supera. Contagiosa, la mancilla del crimen se vincula, más allá de los individuos, a su estirpe, al círculo de sus parientes; puede abarcar a toda una ciudad, polucionar todo un territorio. Una misma potencia maléfica encarna, en el criminal y fuera de él, el crimen, sus principios más lejanos, sus consecuencias últimas, su castigo que va pasando a lo largo de generaciones sucesivas. Como observa L. Gernet, no es el individuo en cuanto tal quien es el causante del delito: «Existe fuera de él, el delito es objetivo»[26]. En el contexto de este pensamiento religioso en el que el acto criminal se presenta, en el universo, como una fuerza demoníaca que mancilla y, en el interior del hombre, como un extravío del espíritu, la entera categoría de la acción es la que aparece organizada de forma distinta a la nuestra. El error, sentido como un ataque al orden religioso, oculta un poder nefasto que desborda con mucho al agente humano. El individuo que lo comete (o más exactamente, su víctima) se encuentra preso él mismo en la fuerza siniestra que ha desencadenado (o que se ejerce a través suyo). En lugar de emanar del agente como de su hontanar, la acción le envuelve y arrastra, englobándolo en un poder que le supera cuanto más se extiende más allá de su persona en el espacio y en el tiempo. El agente está preso en la acción. No es su autor. Permanece incluido en ella.

Evidentemente, en este marco no puede tratarse de una voluntad individual. La distinción en la actividad del sujeto de lo intencional y lo forzoso no tiene siquiera sentido. ¿Cómo podría extraviarse libremente por el error? Y ¿cómo la falta-mácula, una vez

---

[25] Louis GERNET, *op. cit.,* pp. 305 y ss.
[26] *Ibid.,* p. 305.

que ha sido cometida, podría no llevar consigo independientemente de las intenciones del sujeto, su castigo?

Con el advenimiento del derecho y la institución de los tribunales ciudadanos, la antigua concepción religiosa de la falta se difumina. Una nueva noción del delito aparece[27]. La representación del individuo se acusa en ella con mayor nitidez. La intención aparece en adelante como un elemento constitutivo del acto delictivo, sobre todo del homicidio. En el seno de la actividad humana el cruce entre las dos grandes categorías del *hekṓn* y del *ákon* adquiere entonces valor de norma. Pero es notable que esta psicología del delincuente se constituya también en el marco de un vocabulario puramente intelectualista. El acto realizado de grado y el acto ejecutado a pesar de uno mismo se definen, en su oposición recíproca, en términos de conocimiento y de ignorancia. En la palabra *hekṓn,* de grado, está implicada la idea pura y simple de la intención, concebida en bloque y sin análisis. Esta intención se expresa por el término de *prónoia.* En lo que nos queda de la legislación draconiana, la expresión *ek pronoías* ocupa, por oposición a *ákon,* el puesto de *hekṓn.* De hecho, *ek pronoías, hekṓn ek pronoías* son fórmulas exactamente sinónimas. La *prónoia* es un conocimiento, una intelección hecha de antemano, una premeditación. La intención culpable, que constituye el delito, no aparece ya como mala voluntad sino como pleno conocimiento de causa. En un decreto del Hecatómpedon, que constituye el texto jurídico más antiguo que nos ha llegado en su texto original, la aceptación de las exigencias nuevas de la responsabilidad subjetiva se expresa mediante la fórmula *eidṓs;* para ser culpable, el delincuente debe haber actuado «conscientemente»[28]. Y a la inversa, la *ágnoia,* la ignorancia, que constituía hasta hacía poco la esencia misma de la falta, podrá en adelante definir, por oposición al *hekoúsion,* la categoría de los delitos realizados a pesar de uno mismo, *ákōn,* sin intención delictiva. «Las faltas que los hombres cometen por *ágnoia*», escribe Jenofonte, «las considero todas como *akoúsia*»[29]. Platón mismo deberá admitir, al lado de «la ignorancia» a la que convierte en el principio general del delito, una segunda forma de *ágnoia,* entendida más estrictamente y que servi-

---

[27] Louis GERNET, *op. cit.,* pp. 373 y ss.

[28] Cf. G. MADDOLI, «Responsabilità e sanzione nei "decreta de Hecatompedo"», *I. G.,* I², 3-4, *Museum helveticum,* 1967, pp. 1-11; J. y L. ROBERT, Bulletin épigraphique, *Revue des études grecques,* 1954, núm. 63, y 1967, núm. 176.

[29] *Ciropedia,* III, 1, 38; cf. L. GERNET, *op. cit.,* p. 387.

rá de fundamento a la falta desprovista de intención delectiva[30]. Esta paradoja de una *ágnoia,* a la vez principio constitutivo de la falta y excusa que la hace desaparecer, se expresa asimismo en la evolución semántica de las palabras de la familia de *hamartía.* Esta evolución es doble[31]. Por un lado, los términos se impregnan de la idea de intención: es culpable, *hamartôn,* sólo aquel que ha cometido intencionadamente el acto criminal; no es culpable, *ouk hamartôn,* aquel que no ha obrado de ese modo, *ákōn.* El verbo *hamartánein* puede designar por tanto la misma cosa que *adikeîn:* el delito intencional, objeto de persecución en la ciudad. Pero, por otra parte, la noción de inintencionalidad, implicada en la idea primitiva de una falsa ceguera del espíritu, produce desde el siglo V sus frutos. *Hamartánein* se aplicará a la falta excusable cuando el sujeto no haya tenido plena conciencia de lo que hacía. Desde finales del siglo IV, *hamártēma,* servirá para definir la noción cuasitécnica del delito no intencionado, del *akoúsion.* Aristóteles la opondrá así al *adíkēma,* al delito intencionado; y a la *atýchēma,* accidente imprevisible, enteramente extraño a las intenciones y al conocimiento del agente[32]. Si esta psicología intelectualista de la intención autoriza así, durante varios siglos, la coexistencia de dos sentidos contradictorios en la misma familia de términos —cometer intencionadamente una falta, cometerla sin intención— es porque la noción de ignorancia se sitúa al mismo tiempo en dos planos de pensamiento muy diferentes. Por un lado, conserva el recuerdo de las fuerzas religiosas siniestras que se apoderan del espíritu del hombre y lo impulsan en la ceguera del mal. Por otra, ha tomado ya el sentido positivo de una falta de conocimiento que concierne a las condiciones concretas de la acción. El antiguo núcleo mítico sigue lo bastante vivo en la imaginación colectiva como para proporcionarle el esquema necesario para una representación de lo excusable, en la que la «ignorancia» puede asumir precisamente sus valores más modernos. Pero en ninguno de los dos planos en los que actúa la noción, en esta especie de balanceo entre la ignorancia principio de la falta y la ignorancia excusa de ella está implicada la categoría de la voluntad.

Una ambigüedad de tipo distinto aparece en los compuestos de la familia *boul-,* que sirven también para expresar las modalidades de lo intencional[33]. El verbo *boúlomai* —que a veces se traduce por

---

[30] *Leyes,* IX, 8-63 c.

[31] Cf. L. Gernet, *op. cit.,* pp. 305, 310-337, 339-348.

[32] *E. N.,* 1135 b y s.

[33] L. Gernet, *op. cit.,* p. 351; Gauthier-Jolif, *op. cit.,* pp. 192-194; P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque,* I, pp. 189-190.

«querer»— es en Homero de empleo menos frecuente que *thélō* y *ethélō* y tiene el sentido de «desear, preferir». Substituye en la prosa ática a *ethélō* y designa la inclinación propia del sujeto, su anhelo íntimo, su preferencia personal, mientras que *ethélō* se especializa en el sentido de «consentir en» y se emplea frecuentemente con un objeto contrario a la inclinación propia del sujeto. Tres nombres de acción se derivan de *boúlomai: boúlēsis,* «deseo», «anhelo»; *boúlēma,* «intención»; *boulḗ,* «decisión», «proyecto», «consejo» (en el sentido de Consejo de los Ancianos)[34]. Vemos que este conjunto se sitúa entre el plano del deseo, de la inclinación espontánea, y el de la reflexión, del cálculo inteligente[35]. Los verbos *bouleúō, bouleúomai,* tienen una significación más unívoca: «reunir un consejo», «deliberar». Hemos visto ya que en Aristóteles la *boúlēsis* es una especie de deseo; como inclinación, o anhelo la *boúlēsis* es menos que la intención verdadera. Por el contrario, *bouleúō* y sus derivados: *boúlēma, epiboulḗ, proboulḗ* son más. Señalan la premeditación, o para traducir exactamente el término aristotélico de *proaíresis,* la decisión previa que supone, como subraya el filósofo, dos ideas asociadas: por un lado, la de la deliberación *(bouleúomai)* por cálculo *(lógos)* y reflexión *(diánoia);* por otro lado, la de anticipación, la de anterioridad cronológica[36]. La noción de intencionalidad oscila así entre la tendencia espontánea del deseo y el cálculo premeditado de la inteligencia. Entre estos dos polos, que los filósofos distinguen y a veces oponen en sus análisis, el vocabulario permite efectuar una comunicación y un deslizamiento. Así, en el *Cratilo,* Platón relaciona *boulḗ* con *bolḗ,* el lanzamiento. Da como razón que *boúlesthai* («desear») significa *ephíesthai* («tender hacia»), y añade: como también *bouleúesthai* («deliberar»). Por el contrario, la *aboulía* («irreflexión») consiste en marrar el blanco, no alcanzar «lo que se deseaba *eboúleto,* aquello sobre lo que se deliberaba *ebouleúeto,* aquello hacia lo que se tendía *ephíeto*»[37]. Así, no sólo el deseo, sino también la deliberación implican un movimiento, una tensión, un impulso del alma hacia el objeto. Sucede que, en el caso de la inclinación *(boúlomai)* como en el de la deliberación razonada *(bouleúō),* la acción del sujeto no encuentra en este último su causalidad más auténtica. Lo que pone al sujeto en movimiento

---

34 *E. N.,* 1112 a 17.

35 En Aristóteles, la *proaíresis* como decisión deliberada del pensamiento práctico puede ser definida como intelecto apetitivo, *orektikòs noûs,* o bien como deseo reflejo, *órexis dianoētikḗ; E. N.,* 1139 b 4-5, con el comentario de GAUTHIER-JOLIF.

36 *E. N.,* 1112 a 15-17.

37 *Cratilo,* 420 c-d.

es siempre un «fin», que orienta como desde fuera su conducta: ser un objeto hacia el que tiende espontáneamente su deseo, sea aquello que la reflexión presenta a su pensamiento como un bien[38]. En el primer caso, la intención del agente parece ligada y sometida al deseo, en el segundo es impulsada por el conocimiento intelectual de lo mejor. Pero este balanceo entre el movimiento espontáneo del deseo y la visión noética del bien, no aparece allí donde la voluntad podría encontrar su campo propio de aplicación y donde el sujeto se constituye, en y por el querer, en centro autónomo de decisión, fuente verdadera de sus actos.

Si las cosas son así, ¿qué sentido atribuir a las afirmaciones de Aristóteles según las cuales nuestros actos dependen de nosotros *(eph'emîn)*, que somos causas responsables de ellos *(aîtioi)*, que el hombre es principio y padre *(archḕ kaì gennētḗs)* de sus acciones como de sus hijos?[39]. Tales expresiones señalan desde luego la preocupación de enraizar los actos en el fuero interno del sujeto, de presentar al individuo como causa eficiente de su acción para que el malvado y el incontinente sean considerados responsables de sus faltas y no puedan invocar la excusa de una pretendida coacción exterior de la que habrían sido víctimas. Sin embargo, las afirmaciones de Aristóteles deben ser correctamente interpretadas. Escribe en muchas ocasiones que la acción «depende del hombre *mismo*». El sentido exacto de ese *autós* se ilumina si lo relacionamos con la fórmula que define a los seres vivos como dotados del poder «de moverse por sí mismos». En este contexto, *autós* no tiene el sentido de un yo personal, ni de una facultad especial de la que dispondría el sujeto para modificar el juego de las causas que actúan en el interior de él[40]. *Autós* se refiere al individuo humano tomado en su todo, concebido como el conjunto de las disposiciones que forman su carácter particular, su *ēthos*. Discutiendo la teoría socrática que hace de la maldad ignorancia, Aristóteles observa que los hombres son responsables de su nesciencia; en efecto, esta ignorancia depende de ellos; está en su poder, *ep'autoîs*, porque son dueños; *kýrioi*, de ocuparse de ella. Aristóteles rechaza entonces la objeción de que el vicioso es precisamente, por su estado, incapaz de semejante ocupación. El vicioso, replica, es en sí mismo, por su vida relajada,

---

[38] Aunque Aristóteles afirma que el hombre es principio y causa (en el sentido de causa eficiente) de sus acciones, escribe también: «El principio de nuestras acciones es el fin al que ellas están ordenadas», *E. N.*, 1140 b 16-17.

[39] Cf., por ejemplo, *E. N.*, 1113 b 17-19.

[40] Cf. D. J. ALLAN, *op. cit.*, quien subraya que *autós* no tiene el sentido de un yo racional opuesto a las pasiones y que disponga en este punto de un poder propio.

causa responsable *(aítios)* de encontrarse en ese estado. «Porque en cada dominio de la acción, las acciones de determinado género constituyen un género de hombres correspondiente»[41]. El carácter, *êthos*, propio de cada género de hombre se apoya en una suma de disposiciones *(héxeis)* que se desarrollan por la práctica y se fijan en hábitos[42]. Una vez formado el carácter, el sujeto actúa conforme a esas disposiciones y no podría obrar de otro modo. Pero antes, dice Aristóteles, era dueño, *kýrios*, de obrar de forma distinta[43]. En este sentido, si la forma en que cada uno de nosotros concibe la finalidad de su acción depende necesariamente de su carácter, éste depende también de cada uno de nosotros, puesto que está constituido a través de nuestras propias acciones. Pero en ningún momento trata Aristóteles de fundar sobre un análisis psicológico la capacidad que poseería el sujeto, mientras sus disposiciones no estén fijadas, de decidirse de una forma o de otra y de asumir así la responsabilidad de lo que hará más tarde. No vemos por qué el niño, desprovisto de *proaíresis*, tendría más poder que el hombre ya maduro para determinarse a sí mismo libremente y fijar su propio carácter. Aristóteles no se interroga sobre las fuerzas diversas que entran en la formación de un temperamento individual, aunque no ignore ni el papel de la naturaleza ni el de la educación o el de la legislación. «Que hayamos sido educados en la juventud en tal o cual hábito no es de poca importancia; es, por el contrario, soberanamente importante, o, mejor dicho, todo reside en eso»[44]. Si todo reside en eso, la autonomía del sujeto queda borrada ante el peso de las coacciones sociales. Pero poco le importa a Aristóteles: al ser su propósito esencialmente moral, le basta con establecer entre el carácter y el individuo, tomado en su conjunto, ese vínculo íntimo y recíproco que funda la responsabilidad subjetiva del agente. El hombre es «padre» de sus actos cuando encuentran «en él» su principio, *arché*, su causa eficiente, *aitía;* pero esta causalidad interna no se define más que de forma puramente negativa; siempre que no pueda asignarse a una acción una fuerza exterior constrictiva es porque la causa se encuentra «en el hombre» que ha actuado «voluntariamente», «de grado», y su acto le es entonces imputable con todo derecho.

En última instancia, la causalidad del sujeto, o su responsabilidad, no se refiere en Aristóteles a cualquier poder de voluntad. Se

---

41 *E. N.*, 1114 a 7-8.

42 Sobre la correspondencia del carácter, *êthos*, con la parte apetitiva del alma y sus disposiciones, cf. *E. N.*, 1103 a 6-10 y 1139 a 34-35.

43 *E. N.*, 1114 a 3-8 y 13-21.

44 *E. N.*, 1103 b 24-25; cf. también 1179 n 31 y ss.

apoya en una asimilación de lo interno, de lo espóntaneo, de lo propiamente autónomo. Esta confusión de los diferentes niveles de la acción muestra que el individuo, aunque asuma ya su particularidad, aunque cargue con todos los actos por él realizados intencionadamente, permanece aún demasiado encerrado en las determinaciones de su carácter, demasiado ligado a las disposiciones internas, que rigen la práctica de los vicios y de las virtudes, para liberarse plenamente como centro de decisión personal y afirmarse, en tanto que *autós*, en su verdadera dimensión de agente.

Este largo recorrido por las teorías de Aristóteles no habrá sido inútil si nos permite esclarecer el modelo de la acción propia de la tragedia, volviéndolo a situar en una perspectiva histórica más amplia. Formación del concepto de responsabilidad subjetiva, distinción entre acto realizado de grado y el cometido a pesar de uno mismo; atención a las intenciones del agente: éstas son otras tantas innovaciones que los Trágicos no ignoraron y que a través del progreso del derecho afectaron de forma profunda la concepción griega del agente, y modificaron las relaciones del individuo con sus actos. Cambios, por tanto, desde el hombre homérico a Aristóteles pasando por los Trágicos, cuya amplitud no podría desconocerse pero que se producen sin embargo en límites temporales bastante estrechos para que incluso en el filósofo, preocupado por fundamentar la responsabilidad individual sobre las condiciones puramente internas de la acción, permanezcan inscritos en un marco psicológico en el que la categoría de la voluntad no tiene cabida.

A las preguntas generales que A. Rivier planteaba a propósito del hombre trágico (¿no hay que admitir, en el caso de los griegos, una voluntad sin elección, una responsabilidad independiente de las intenciones?) no se puede, por tanto, responder con un sí o con un no. En primer lugar, debido a las transformaciones que ya hemos observado; pero también, y más profundamente, porque el problema parece que no debe formularse en esos términos. En Aristóteles la decisión es concebida como una elección *(haíresis)*, la intención aparece como constitutiva de la responsabilidad. Sin embargo, ni la elección de la *proaíresis*, ni la intención, incluso deliberada, hacen referencia a un poder íntimo de autodecisión en el agente. Dándole la vuelta a la fórmula de Rivier, podría decirse que en un griego como Aristóteles encontramos la elección y la responsabilidad fundada sobre la intención, pero lo que falta es precisamente la voluntad. En los análisis del Estagirita, se marca, por otra parte, el contraste entre lo que se ejecuta por coacción y lo que es realizado de

grado por el sujeto, de lo cual es en ese caso —y sólo en ese caso— responsable, bien haya sido conducido a la acción espontáneamente o se haya decidido a ello tras cálculo y reflexión. Pero ¿cuál es el sentido de esta antinomia que la tragedia debiera al parecer ignorar, si es cierto —como sostiene Rivier— que las «decisiones», cuyo modelo nos proporciona la obra de Esquilo, aparecen siempre como la sumisión del héroe a una coacción que le viene impuesta por los dioses? La distinción en Aristóteles de dos categorías de actos no opone un acto *forzado* a otro *libremente querido,* sino una coacción sufrida desde fuera a una determinación que opera desde dentro. Y esta determinación interna, aunque diferente de una coerción exterior, no deja de proceder tampoco de la necesidad. Cuando sigue las disposiciones de su carácter, de su *êthos,* el sujeto reacciona necesariamente, *ex anánkēs,* pero su acto emana perfectamente de él: lejos de dedicirse bajo el peso de una coacción, se afirma como padre y causa de lo que hace; también carga con la responsabilidad plena de ello.

El problema consiste entonces en sabir si la *anánkē,* de la que A. Rivier ha demostrado que constituye el resorte de la decisión trágica en Esquilo, reviste siempre, como él piensa, la forma de una presión exterior ejercida sobre el hombre por lo divino, o si puede también presentarse como inmanente al carácter mismo del héroe, o aparecer al mismo tiempo bajo ambos aspectos a la vez: la potencia que engendra la acción comporta en la perspectiva trágica dos caras opuestas pero inseparables.

Y en este plano ciertamente habría que tener en cuenta una evolución que, desde Esquilo a Eurípides, tiende a «psicologizar» la tragedia, a subrayar más los sentimientos personales de los protagonistas. En Esquilo, ha podido escribir Mme. de Romilly, la acción trágica «compromete a fuerzas superiores al hombre; y, ante estas fuerzas, los caracteres individuales se borran, parecen secundarios. Por el contrario, para Eurípides toda la atención se centra en esos caracteres individuales»[45].

Estas diferencias de acento merecen ser observadas. Nos parece, sin embargo, que a lo largo de todo el siglo V, la tragedia ática presenta un modelo característico de la acción humana que le pertenece en propiedad y que la define como género literario específico. Mientras la vena trágica permanece viva, ese modelo conserva en lo esencial los mismos rasgos. En este sentido, la tragedia corresponde a un estado particular de elaboración de las categorías de la acción y del

---

[45] *L'Évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide,* París, 1961, p. 27.

agente. Marca una etapa y como un giro en la historia de los enfoques de la voluntad en el hombre griego antiguo. Ahora nos dedicaremos a delimitar mejor ese estatuto trágico del agente, a distinguir sus implicaciones psicológicas.

La empresa se hace más fácil gracias a la publicación reciente, debida a la pluma de A. Lesky y de R. P. Winnington-Ingram, de dos estudios cuyas conclusiones coinciden en muchos aspectos. Lesky ha vuelto en 1966 sobre su concepción de la doble motivación para precisar su alcance en lo que concierne a la decisión y a la responsabilidad esquilianas[46]. Aunque su vocabulario incida plenamente en el ámbito de las críticas de Rivier cuando habla de libre querer, de voluntad, de libertad de elección, no por ello muestran menos claramente sus análisis la parte que el dramaturgo asigna en la toma de decisión al héroe trágico mismo. Consideremos, a título de ejemplo, el caso de Agamenón. Cuando se decide a sacrificar a su hija Ifigenia, ello acontece, según Rivier, bajo el peso de una doble coacción que se le impone como una necesidad objetiva: resulta imposible sustraerse a la orden de Ártemis, comunicada por el adivino Calcante; imposible abandonar una alianza guerrera cuya meta —destruir Troya— es conforme con las exigencias de Zeus Xénios. La fórmula del v. 218: «Cuando la soga de la necesidad estuvo ajustada a su cuello» resume e ilustra ese estado de completa sujeción que no dejaría al rey ningún margen de iniciativa y arruinaría al mismo tiempo las pretensiones de los intérpretes contemporáneos que buscan móviles de orden personal para explicar su conducta.

Este aspecto de sumisión a poderes superiores está presente de modo irrefutable en la obra. Pero para Lesky no constituye más que un plano de la acción dramática. Existe otro, que puede parecer a nuestra mentalidad moderna incompatible con el primero, pero que el texto impone como una de las dimensiones esenciales de la decisión trágica. El sacrificio de Ifigenia es necesario debido a una situación que pesa sobre el rey como una fatalidad, pero al mismo tiempo esa muerte es no solamente aceptada, sino apasionadamente deseada por Agamenón, que de este modo se hace responsable de ella. Lo que Agamenón está obligado a ejecutar bajo el yugo de *Ananké* es también lo que desea con toda su alma, si a ese precio debe resultar vencedor. El sacrificio exigido por los dioses reviste, en la decisión humana que ordena su ejecución, la forma de un crimen monstruoso cuyo precio tendrá que pagar. «Si ese sacrificio, esa san-

[46] A. LESKY, «Decision and Responsability in the Tragedy of Aeschylus», *Journal of Hellenic Studies*, 1966, pp. 78-85.

gre virginal encadenan los vientos —declara el Atrida— con ardor, con ardor profundo está permitido desearlo»[47]. Lo que Agamenón proclama como religiosamente permitido no es un acto al que se vería obligado a pesar suyo, sino el deseo íntimo que le posee de realizar cuanto pueda para abrir la ruta a su ejército. Y la repetición de los mismos términos *(orgâ periorgôs epithymeîn)* insistiendo en la violencia de esta pasión subraya que el personaje, por razones que le son propias y que se manifiestan condenables, se precipita por sí mismo en la vía que los dioses, por otros motivos, han escogido. En el espíritu del rey, canta el coro, «se produce una mudanza, impura, sacrílega: está dispuesto a atreverse a todo, su resolución está tomada... Se atreve a convertirse en el sacrificador de su hija para ayudar a un ejército a recuperar una mujer, a abrir el mar a los bajeles»[48]. Otro pasaje, al que quizá los comentaristas no hayan prestado suficiente atención, confirma a nuestro parecer esta interpretación del texto. En aquella época, cuenta el coro, el jefe de la flota aquea, «más que criticar a un adivino, se hacía cómplice del destino caprichoso»[49]. El oráculo de Ártemis transmitido por Calcante no se impone al rey como un imperativo categórico. No dice: sacrifica a tu hija, sino solamente: si quieres los vientos, es preciso que los pagues con la sangre de tu hija. Sometiéndose a él sin cuestionar en modo alguno (*pségein* = censurar) su carácter monstruoso, el rey revela que la vida y el amor de su hija dejan de contar para él desde el momento en que constituyen el obstáculo a la expedición guerrera cuyo mando ha tomado. Se nos responderá que esta guerra es querida por Zeus, que los troyanos deben expiar la falta de Paris contra la hospitalidad. Pero sobre este punto también queda marcada la ambigüedad de los hechos trágicos, que cambian de valor y de sentido según se pase de uno al otro de esos dos planos, divino y humano, que la tragedia une y opone a la vez. Desde el punto de vista de los dioses, esa guerra está, en efecto, plenamente justificada. Pero al hacerse el instrumento de la *Díkē* de Zeus, los griegos entran a su vez en el mundo de la falta y de la impiedad. Es menos el respeto de los dioses que su propia *hýbris* lo que les guía. En el curso del drama, la destrucción de Troya y la ejecución de Ifigenia, como la matanza de la liebre preñada que prefigura a ambas, se evocan bajo un aspecto doble y contradictorio: es el sacrificio de una víctima piadosamente ofrecida a los dioses para satisfacer su venganza, pero

---

[47] ESQUILO, *Agamenón*, 214-217.
[48] *Ibid.*, 224-227.
[49] *Ibid.*, 184-187.

es también, a la inversa, un horrible sacrilegio perpetrado por guerreros hambrientos de matanza y de sangre, verdaderas bestias salvajes —semejantes a dos águilas que han devorado simultáneamente a la tierna hembra indefensa y a las crías que llevaba en su seno—[50]. La justicia de Zeus, cuando se vuelva contra Agamenón, pasará esta vez por Clitemestra. Y maś allá incluso de los dos protagonistas, el castigo del rey halla su origen en la maldición que pesa sobre toda la estirpe de los Atridas desde el festín criminal de Tiestes. Pero exigido por la Erinia de la raza y querido por Zeus, el asesinato del rey de los griegos es preparado, decidido y ejecutado por su esposa por razones que son propiamente suyas y que se inscriben en la línea de su carácter. Por más que evoque a Zeus o a la Erinia, es su odio al esposo, su pasión culpable por Egisto, su voluntad viril de poder lo que la han decidido a obrar. En presencia del cadáver de Agamenón trata de justificarse ante los ancianos del coro: «Pretendes que es obra mía. No lo creas. No pienses siquiera que sea yo la esposa de Agamenón. Bajo la forma de esposa de este cadáver está el antiguo, el violento genio vengador *(alástōr)* de Atreo que ha pagado esta víctima»[51]. Lo que se expresa aquí en toda su fuerza es la antigua concepción religiosa de la falta y del castigo. Clitemestra, como personaje individual, responsable del crimen que acaba de cometer, pretende borrarse, desaparecer detrás de un poder demoníaco que la sobrepasa. A través de ella sería en realidad a la Erinia de la raza a la que habría que acusar, a la *átē,* el espíritu de extravío criminal propio de la estirpe de los Atridas que habría manifestado una vez más su poder siniestro, la mancilla antigua que habría suscitado por sí misma esta nueva mácula. Pero es muy significativo que el coro rechace esa interpretación y que lo haga por medio de un vocabulario jurídico: ¿Quién vendrá a atestiguar que tú eres inocente de este crimen?»[52]. Clitemestra no es *anaítios,* no culpable, no responsable. Y, sin embargo, el coro mantiene sus dudas. Ante la evidencia de esta responsabilidad totalmente humana de criminales como Clitemestra o como Egisto (que se jacta de haber actuado intencionadamente, como instigador del crimen), se mezcla el sentimiento de que fuerzas sobrenaturales han podido participar en los sucesos. Lejos de criticar al oráculo, Agamenón se convertía en cómplice del destino: quizá —concede esta vez el coro— el *alástōr,* el genio ven-

---

[50] Cf. P. VIDAL-NAQUET, «Chasse et sacrifice dans l'Orestie d'Eschyle», *infra,* páginas 142 y ss.

[51] ESQUILO, *Agamenón,* 1497-1504.

[52] *Ibid.,* 1505-1506.

gador, haya sido el «auxiliar» de Clitemestra *(sylléptōr)*. En su decisión trágica vienen también a colaborar los designios de los dioses y los proyectos o las pasiones de los hombres. Esta «complicidad» se expresa por el recurso a términos jurídicos: *metaítios*, corresponsable; *xynaitía*, responsabilidad común; *paraitía*, responsabilidad parcial[53]. «Cuando un mortal —declara Darío en *Los Persas*— se emplea a sí mismo *(autós)* en su perdición, un dios viene a ayudarle *(synáptetai)*»[54]. Es esta presencia simultánea en el seno de la decisión de un «uno mismo» y de un más allá divino lo que en nuestra opinión define, mediante una constante tensión entre dos polos opuestos, la naturaleza de la acción trágica.

Desde luego, la parte que corresponde al sujeto mismo en su decisión no pertenece al orden de la voluntad. A. Rivier pretende ironizar sobre este punto observando que el vocabulario mismo de Esquilo *orgḗ*, arrebato; *epithymeîn*, desear, prohíbe hablar de voluntad personal en Agamenón, salvo que admitamos que los griegos situaron lo voluntario en el plano de los sentimientos y de las pasiones. Sin embargo, nos parece que el texto excluye también la interpretación por coacción pura y simple. Para nosotros, modernos, el dilema se formula en estos términos: o libre voluntad, o diversas formas de coacción. Pero si pensamos con categorías griegas, diremos que Agamenón, cuando cede al arrebato del deseo, actúa, si no voluntariamente, sí al menos de grado, deliberadamente, *hekṓn*, y que en este sentido aparece como *aítios*, causa responsable de sus actos. Por lo demás, en el caso de Clitemestra y de Egisto, el dramaturgo no insiste solamente en las pasiones —odio, resentimiento, ambición— que han motivado su acto criminal; subraya que el crimen, proyectado desde hace mucho tiempo, ha sido minuciosamente preparado, maquinado en sus menores detalles para que la víctima no pueda escapar[55]. Al vocabulario afectivo se superpone, pues, un vocabulario intelectual de premeditación. Clitemestra se jacta de no haber actuado irreflexivamente *(ouk aphróntistos)* y de haber puesto en práctica las mentiras y la argucia[56], para hacer caer en la trampa a su esposo con mayor seguridad. Egisto se jacta a su vez de haber sido, detrás de la reina, aquel que urdía el crimen en la sombra, el que anudaba todos los hilos de la intriga para que se reali-

---

[53] Cf. las observaciones de N. G. L. HAMMOND, «Personal Freedom and its Limitations in the Oresteia», *Journal of the Hellenic Studies*, 1965, p. 53.

[54] ESQUILO, *Los Persas*, 742.

[55] ESQUILO, *Agamenón*, 1372 y ss.

[56] *Ibid.*, 1377; cf. 1401.

zase su *dysboulía,* su resolución criminal[57]. El coro, por tanto, no hace más que repetir sus propios términos cuando le acusa de haber matado al rey deliberadamente, *hekṓn,* y tras haber premeditado (*bouleûsai,* v. 1614; *eboúleusas,* v. 1627 y 1634) el crimen. Pero se trate ya de impulso y de deseo, como en Agamenón, ya de reflexión y de premeditación, como en Clitemestra y Egisto, la ambigüedad de la decisión trágica sigue siendo la misma. En ambos casos, la resolución tomada por el héroe emana de él, responde a su carácter personal; en ambos casos manifiesta también en el seno de la vida humana la intervención de potencias sobrenaturales. Apenas ha recordado el coro la mudanza impía que proporciona al rey de los griegos la osadía de inmolar a su hija, cuando, inmediatamente, invoca como fuente de la desventura de los hombres «la funesta demencia que insufla la audacia a los mortales»[58]. Como observa Rivier, este acceso de demencia, *parakopā́,* que nubla el espíritu del rey se sitúa en la misma vertiente divina de la decisión que la *ā́tē,* el extravío, la potencia religiosa enviada por los dioses para perder a los mortales. Por lo demás, los dioses no están menos presentes en la fría resolución de Clitemestra, en la premeditación lúcida de Egisto que en el impulso apasionado de Agamenón. En el momento mismo en que la reina se gloría de la hermosa obra que ha realizado por «su propia mano», atribuye su paternidad a *Díkē,* a la Erinia, y a *Átē,* de las que no habría sido más que el instrumento[59]. Y el coro, cargando sobre ellas totalmente la responsabilidad directa del crimen, y abrumándola con su desprecio y su odio[60], reconoce en la muerte del rey una manifestación de la *Átē,* la obra de *Díkē,* la acción de un *daímōn* que, para abatir a la descendencia maldita de Tántalo, se sirvió de dos mujeres (Helena y Clitemestra), de alma (*psychḗ*) igualmente maléfica[61]. Egisto, por su parte, se atribuye a la vez el mérito de una intriga cuyos hilos él mismo ha anudado y da las gracias a las Erinias por haber trenzado la red en la que Agamenón ha quedado prendido[62]. Llorando sobre el cadáver de su rey, en presencia de Clitemestra y antes de la entrada en escena de su cómplice, el coro reconoce en la desgracia que se ha abatido sobre el Atrida la gran ley de la justicia instituida por Zeus: al culpable, su castigo. Agamenón, llegada la hora, debía pagar el precio de la san-

---

[57] *Ibid.,* 1609.
[58] *Ibid.,* 222-223.
[59] *Ibid.,* 1431.
[60] *Ibid.,* 1424-1430.
[61] *Ibid.,* 1468 y ss.
[62] *Ibid.,* 1580 y 1609.

gre infantil derramada. Nada, concluía el coro, es realizado por los hombres que no sea obra de Zeus[63]. Pero cuando Egisto aparece y habla, la única *díkē* que invoca el coro es aquella que el pueblo cree que debe pagar: lapidar al criminal cuya fechoría ha revelado su verdadero carácter de cobarde seductor, de ambicioso sin escrúpulos, de cínico arrogante[64].

Êthos, el carácter, *daímōn,* el poder divino, tales son, pues, los dos órdenes de realidad en los que se fundamenta, en Esquilo, la decisión trágica. Al situarse el origen de la acción a la vez en el hombre y fuera de él, el mismo personaje aparece unas veces como agente, causa y fuente de sus actos, y otras como impulsado, inmerso en una fuerza que le sobrepasa y arrastra. Causalidad humana y causalidad divina: aunque se mezclen de esta forma en la obra trágica, no por ello se confunden. Los dos planos son distintos; en algunas ocasiones, opuestos. Pero incluso cuando el contraste aparece más deliberadamente subrayado por el poeta, no se trata de dos categorías excluyentes, entre las que podrían distribuirse sus actos, según el grado de iniciativa del personaje, sino de dos aspectos, contrarios e indisociables, que presentan, en función de la perspectiva que se adopte, las mismas acciones. Las observaciones de R. P. Winnington-Ingram relativas al *Edipo* de Sófocles tienen sobre este punto valor de demostración[65]. Cuando Edipo mata a su padre y se casa con su madre sin saberlo y sin quererlo, es juguete de un destino que los dioses le han impuesto desde antes de su nacimiento. «¿Qué hombre —se pregunta el soberano de Tebas— podría ser más odiado que yo por la divinidad *(echthrodaímōn)*? ¿No hablaría con lenguaje exacto al juzgar que mis desgracias provienen de un *daímōn* cruel?»[66]. El coro le hace eco algo más adelante: «Con tu destino *(daímōn)* como ejemplo, sí, con tu destino, desventurado Edipo, no estimo feliz ninguna vida de los humanos»[67]. «Expresado por la palabra *daímōn,* el destino de Edipo reviste la forma de un poder sobrenatural unido a su persona y que dirige toda su vida. Por eso el coro podrá exclamar: «Te ha descubierto a tu pesar *(ákonta)* el Tiempo que ve todas las cosas»[68]. A esta adversidad, sufrida *ákōn,*

---

63 *Ibid.,* 1478-1488.

64 *Ibid.,* 1615-1616.

65 R. P. WINNINGTON-INGRAM, «Tragedy and Greek Archaic Thought», *Classical Drama and its Influence,* Essays presented to H. D. F. Kitto, Londres, 1965, páginas 31-50.

66 SÓFOCLES, *Edipo Rey,* 816 y 828-829.

67 *Ibid.,* 1193-1196.

68 *Ibid.,* 1213.

parece oponerse radicalmente la nueva desgracia que Edipo se impone a sí mismo de forma deliberada cuando se revienta los ojos. El servidor, que lo anuncia al público, lo presenta como un mal cometido en esta ocasión deliberadamente, y no sufrido a su pesar *(kakà hekónta kouk ákonta)*, y añade que los sufrimientos más dolorosos son aquellos escogidos por uno mismo *(authaíretoi)*[69]. La oposición *ákōn-hékṓn*, subrayada dos veces en el texto y reforzada por el contraste paralelo entre lo causado por un *daímōn* y lo personalmente escogido, parece lo más estricta y rigurosa posible. Estaríamos tentados a creer que tal oposición traza en la textura del drama una línea de nítida separación entre lo que impone a Edipo la fatalidad del oráculo y lo que procede de su decisión personal. Por un lado, las pruebas antiguas anunciadas de antemano por Apolo: causalidad divina; por otro, la mutilación que el héroe se inflige a sí mismo: causalidad humana. Pero cuando se abren las puertas del palacio y el rey avanza en escena, ciego y sangrante, las primeras palabras del coro bastan para borrar de golpe esta aparente dicotomía: «Oh sufrimiento espantoso *(deinòn páthos)*... ¿Qué extravío *(manía)* ha caído sobre ti..., qué *daímōn* ha colmado tu destino, que era ya la obra de un mal *daímōn (dysdaímoni moírai)*?»[70]. Edipo no representa ya el papel de agente responsable de su desgracia, sino de víctima que sufre la pasión que le es impuesta. El héroe no expresa sobre sí mismo un juicio diferente: «¡Oh *daímōn*, hasta dónde has saltado!»[71]. Los dos aspectos contrarios del acto que realiza al cegarse se hallan en las mismas frases, suyas y del coro, completamente unidos y opuestos. Al coro que le pregunta: «¿Qué cosa terrible has hecho *(drásas)* [...], qué *daímōn* te ha empujado?»[72], responde: «Es Apolo el autor *(telôn)* de mis sufrimientos atroces *(kakà páthea)*, pero nadie me ha herido con su propia mano, sino yo mismo *(egò tlámōn)*, desventurado»[73]. Causalidad divina e iniciativa humana que se oponían hace un instante con tanta nitidez en apariencia, se encuentran ahora unidas, y, por un juego sutil de lenguaje, se opera el deslizamiento, en el seno mismo de la decisión «escogida» por Edipo, entre el aspecto de acción *(drásas, autócheir)* y el de pasión *(páthea)*.

¿Cuál es la significación para una historia psicológica de la voluntad de esta tensión constantemente mantenida por los Trágicos

[69] *Ibid.*, 1230 y 1231.
[70] *Ibid.*, 1297-1302.
[71] *Ibid.*, 1311.
[72] *Ibid.*, 1327-1328.
[73] *Ibid.*, 1329-1332.

entre lo actuado y lo sufrido, lo intencional y lo forzado, la espontaneidad interna del héroe y el destino fijado de antemano por los dioses? ¿Por qué esos aspectos de ambigüedad pertenecen precisamente al género literario que, por primera vez en Occidente, trata de dibujar al hombre en su condición de agente? Situado en la encrucijada de una elección decisiva, frente a una opción que ordena todo el desarrollo del drama, el héroe trágico se perfila como comprometido en la acción y enfrentado a las consecuencias de sus actos. En otros estudios hemos subrayado ya que el nacimiento, el cenit y el declive del género trágico —que se producen en el espacio de menos de un siglo— marcan un momento histórico, muy estrictamente localizado en el tiempo, un período de crisis donde cambios y rupturas, pero también continuidades, están lo suficientemente mezcladas como para que se establezca una confrontación a veces dolorosa entre las antiguas formas del pensamiento religioso, siempre vivas en las tradiciones legendarias, y las concepciones nuevas ligadas al desarrollo del derecho y de las prácticas políticas[74]. Este debate entre el pasado del mito y el presente de la ciudad se expresa especialmente en la tragedia por un cuestionamiento del hombre en tanto que agente, por una interrogación inquieta sobre las relaciones que mantiene con sus propios actos. ¿En qué medida el protagonismo del drama, ejemplar tanto por sus hazañas como por sus pruebas, dotado de un temperamento «heroico» que le compromete enteramente en lo que emprende, en qué medida es verdaderamente la fuente de sus acciones? Incluso cuando se le ve en la escena deliberar sobre opciones que se le ofrecen, sopesar los pros y los contras, tomar la iniciativa de lo que hace, actuar en la línea de su carácter para hundirse siempre más y más en la vía que ha escogido, soportar las consecuencias y asumir la responsabilidad de sus decisiones, ¿no tienen sus actos su fundamento y su origen en algo distinto a sí mismo? ¿No permanece desconocido hasta el final su verdadero alcance, puesto que depende menos de sus intenciones o de sus proyectos que del orden general del mundo, presidido por los dioses, el único que puede conferir a las empresas humanas su significación auténtica? Sólo al final del drama se aclara todo para el agente. Al sufrir lo que creía haber decidido por sí mismo, comprende el sentido real de lo que se ha realizado sin que él lo quiera o lo sepa. El agente no es, en su dimensión humana, causa y razón suficiente de sus actos; es, por el contrario, su acción la que, volviendo sobre él según lo que los dioses hayan dispuesto soberana-

---

[74] Cf. *supra*, pp. 21-42.

mente, le descubre a sus ojos y le revela la verdadera naturaleza de lo que es, de lo que hace. Así, Edipo, sin haber cometido nada intencionadamente que le sea personalmente imputable desde el punto de vista del derecho, se encuentra a sí mismo —al final de la investigación que, debido a su pasión por la justicia, realiza para salvación de la ciudad— como criminal, fuera de la ley, cargado por los dioses de la más horrible mácula. Pero el peso mismo de esta falta que debe asumir sin haberla cometido intencionadamente, la dureza de un castigo que soporta con alma ecuánime sin haberlo merecido, lo elevan por encima de la condición humana, al mismo tiempo que le apartan de la sociedad de los hombres. Religiosamente calificada por el exceso, por la gratuidad de su desgracia, su muerte adquirirá el valor de apoteosis y su tumba asegurará la salvación a aquellos que acepten darle asilo. Y, a la inversa, al término de la trilogía de Esquilo, Orestes, culpable de un crimen monstruoso, el asesinato deliberado de su madre, se ve absuelto por el primer tribunal humano instituido en Atenas por falta de intención delictiva por su parte.

Puesto que ha tratado, sin conseguirlo, de sustraerse a la orden imperiosa de Apolo, su acto —según dicen sus defensores— debe ser colocado en la categoría de *díkaios phónos*, del crimen justificado. Sin embargo, subsiste todavía la ambigüedad: se abre camino la vacilación. El juicio humano queda de hecho indeciso. La absolución sólo se obtiene mediante un artificio de procedimiento, después de que Atenea restablezca con su voto la igualdad de opiniones a favor y en contra de Orestes. El joven queda absuelto legalmente, por tanto, gracias a Atenea, es decir, gracias al tribunal de Atenas, sin ser plenamente inocente desde el punto de vista de la moral humana.

La culpabilidad trágica se constituye así en una constante confrontación entre la antigua concepción religiosa de la falta, mácula unida a toda una raza, que se transmite inexorablemente de generación en generación bajo forma de un *átē*, de una demencia enviada por los dioses, y la concepción nueva, puesta en práctica en el derecho, donde el culpable se define como un individuo particular que, sin ser forzado a ello, ha elegido deliberadamente cometer un delito. Para un espíritu moderno estas dos concepciones parecen excluirse radicalmente. Pero la tragedia, al oponerlas, las reúne en equilibrios diversos de los que nunca está enteramente ausente la tensión: ninguno de los términos de esta antinomia desaparece por entero. Jugando en un doble plano, decisión y responsabilidad adquieren en la tragedia un carácter ambiguo, enigmático: se presentan como

cuestiones que aparecen abiertas constantemente, dado que no comportan una respuesta fija y unívoca.

También el agente trágico aparece dividido entre dos direcciones contrarias: unas veces *aítios*, causa responsable de sus actos en tanto que expresan su carácter de hombre; otras, simple juguete entre las manos de los dioses, víctima de un destino que puede ligarse a él como un *daímōn*. La acción trágica supone, en efecto, que ya se ha constituido la noción de naturaleza humana con sus rasgos propios, y que de esta forma los planos humano y divino son lo bastante distintos para oponerse; pero para que exista lo trágico es preciso también que estos dos planos no dejen de aparecer como inseparables. La tragedia, al presentar al hombre comprometido en la acción, atestigua los progresos que se operan en la elaboración psicológica del agente, pero también lo que esta categoría comporta todavía en el contexto griego de limitado, de indeciso, de vago. El agente no está ya incluido, inmerso en la acción. Pero aún no es verdaderamente, por sí mismo, el centro y la causa productora. Porque su acción se inscribe en un orden temporal sobre el que no tiene poder y que sufre pasivamente; sus actos se le escapan, le sobrepasan. Para los griegos, como es sabido, cuando el artista y el artesano producen una obra por su *poíēsis*, «acción», no son verdaderamente sus autores. No crean nada. Su papel es sólo encarnar en la materia una *forma* preexistente, independiente y superior a su *téchnē*, «técnica». La obra posee más perfección que el obrero: el hombre es más pequeño que su tarea[75]. De igual forma, en su actividad práctica, su *prâxis*, el hombre no es a la medida de lo que hace.

En la Atenas del siglo V, el individuo se ha afirmado, en su particularidad, como sujeto de derecho; la intención del agente se reconoce ya como un elemento fundamental de la responsabilidad; por su participación en una vida política donde se toman las decisiones —al término de un debate abierto, de carácter positivo y profano—, cada ciudadano comienza a tomar conciencia de sí como agente responsable de la conducción de los asuntos, más o menos dueño de orientar por su *gnṓmē*, su juicio, y por su *phrónēsis*, su inteligencia, el curso incierto de los acontecimientos. Pero ni el individuo ni su vida interior han adquirido suficiente consistencia y autonomía como para constituir al sujeto en centro de decisión del que emanarían sus actos. Separado de sus raíces familiares, cívicas, religiosas, el individuo no es ya nada: no se reencuentra solo, cesa de existir. La idea

[75] Cf. J. P. VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs*, París, Maspero, 1971, II, página 63.

de la intención permanece, como hemos visto, hasta en el derecho, vaga y equívoca[76]. La decisión no pone en juego, en el sujeto, un poder de autodeterminación que le pertenecería propiamente. La influencia de los individuos y de los grupos sobre el porvenir es tan restringida, la disposición prospectiva del futuro permanece tan extraña a la categoría griega de la acción que la actividad práctica aparece tanto más perfecta cuanto menos comprometida está en el tiempo, cuanto menos tiende hacia un objetivo que proyecta y prepara de antemano: el ideal de la acción es abolir toda distancia temporal entre el agente y su acto, hacerlos coincidir enteramente en un puro presente[77]. Obrar, para los griegos de la edad clásica, no es tanto organizar y dominar el tiempo como excluirse de él, superarlo. Arrastrada en el flujo de la vida humana, la acción se revela, sin la ayuda de los dioses, ilusoria, vana e impotente. Le falta poseer esa fuerza de realización, esa eficacia cuyo privilegio tiene únicamente la divinidad. La tragedia expresa esa debilidad de la acción, esa indigencia interior del agente, al hacer que aparezcan los dioses, detrás de los hombres, llevando cada cosa a su término desde el principio al final del drama. El héroe, incluso cuando se decide electivamente, hace casi siempre lo contrario de lo que cree realizar.

La evolución misma de la tragedia atestigua la relativa inconsistencia, la falta de organización interna de la categoría griega del agente. En los dramas de Eurípides, el trasfondo divino se ha difuminado o, en cualquier caso, se ha alejado de las peripecias humanas. En el último de los grandes trágicos la iluminación apunta preferentemente a los caracteres individuales de los protagonistas y a sus relaciones mutuas. Pero, entregado de esta forma a sí mismo, liberado en amplia medida de lo sobrenatural, devuelto a su dimensión de hombre, el agente no aparece por ello esbozado con más vigor. Al contrario, en lugar de traducir la acción, como lo hacía en Esquilo y en Sófocles, la tragedia se mueve con Eurípides hacia la expresión de lo patético: «Al separarse de la significación divina —observa Mme. de Romilly—, el hombre se separa del acto; se vuelve hacia el sufrimiento, hacia los engaños de la vida humana»[78].

---

[76] Incluso en el derecho conserva un lugar la noción religiosa de la mácula. Baste recordar que una de las funciones del *Prytaneîon* era juzgar los asesinatos cometidos por objetos inanimados o por animales.

[77] Cf. sobre este punto V. GOLDSCHMIDT, *Le Système stoïcien et l'idée de temps*, París, 1969, especialmente, pp. 154 y ss. Sobre el tiempo trágico, cf. J. DE ROMILLY, *Time in Greek Tragedy*, Nueva York, 1968. Sobre el aspecto efectivo y emocional del tiempo euripídeo, cf. en particular pp. 130 y 141.

[78] *Op. cit.*, p. 131.

Separada del orden general del mundo gobernado por los dioses, la vida humana aparece, en la obra de Eurípides, tan fluctuante y tan confusa «que ya no deja sitio a una acción responsable»[79].

---

[79] L. A. POST, *From Homer to Menander. Forces in Greek Poetic Fiction*, Sather Classical Lectures, 1951, p. 154; citado en J. DE ROMILLY, *op. cit.*, p. 130.

IV

«EDIPO» SIN COMPLEJO

En 1900, Freud publica *Die Traumdeutung (La interpretación de los sueños)*. Es en esa obra donde por primera vez evoca la leyenda griega de Edipo*. Su experiencia de médico le llevó a ver en el amor del hijo por uno de sus padres, y en su odio por el otro, el nudo de las impulsiones psíquicas que determinarán la aparición ulterior de las neurosis. El atractivo y la hostilidad infantiles respecto a la madre y al padre se manifiestan, por otra parte, también tanto en las personas normales como en los neurópatas, pero con una intensidad menor. Este descubrimiento, cuyo alcance le parece general, encuentra su confirmación, según Freud, en un mito llegado hasta nosotros desde el fondo de la antigüedad clásica: el mito de Edipo, del que Sófocles obtuvo el tema para su tragedia titulada *Oidípous Týrannos, Edipo Rey* en la traducción castellana usual.

Pero una obra literaria que pertenece a la cultura de la Atenas del siglo V antes de Cristo y que transpone en sí misma de forma muy libre una leyenda tebana mucho más antigua, anterior al régimen de la ciudad, ¿puede confirmar en algo las observaciones de un médico de principios del siglo XX sobre los pacientes que frecuentan su consulta? Desde la perspectiva de Freud, la pregunta no exige respuesta, porque ni siquiera debe plantearse. En efecto, la interpretación del mito y del drama griego no parece constituir a sus ojos problema de ningún tipo. No tienen que ser descifrados por métodos de análisis apropiados. Legibles inmediatamente, completamente transparentes para el espíritu del psiquiatra, ofrecen de entrada una significación cuya evidencia aporta a las teorías psicológicas del clínico una garantía de validez universal. Pero ¿dónde se sitúa ese «sentido» que se revelaría tan directamente a Freud y, tras

* Este texto fue publicado en *Raison présente*, 4, 1967, pp. 3-20.

él, a todos los psicoanalistas, como si, nuevos Tiresias, les hubiera sido otorgado el don de profecía para alcanzar, más allá de las formas de expresión mítica o literarias, una verdad invisible al profano? Este sentido no es el que buscan el helenista y el historiador, un sentido presente en la obra, inscrito en sus estructuras, que debemos reconstruir laboriosamente por un estudio de todos los planos del mensaje que constituye un relato legendario o una ficción trágica.

Ese sentido aparece en las reacciones inmediatas del público, en la emoción movilizada en él por el espectáculo. A este respecto Freud no puede ser más claro: es el éxito constante y universal de la tragedia de Edipo lo que prueba la existencia, asimismo universal, en la *psique* infantil de una constelación de tendencias semejantes a la que lleva al héroe a su perdición. Si *Edipo Rey* nos conmueve tanto como perturbaba a los ciudadanos de Atenas, no es, como se creía hasta entonces, porque encarne una tragedia fatalista, que opone la omnipotencia divina a la pobre voluntad de los hombres, sino porque el destino de Edipo es, en cierta forma, el nuestro, porque llevamos en nosotros mismos la misma maldición que el oráculo pronunció contra él. Al matar a su padre, al casarse con su madre, realiza el deseo de nuestra infancia, que nosotros nos esforzamos por olvidar. La tragedia es, por tanto, comparable en todo punto a un psicoanálisis: al levantar el velo que disimula en Edipo su rostro de parricida, de incestuoso, nos revela a nosotros mismos; la tragedia utiliza como material los ensueños que cada uno de nosotros ha soñado; su sentido se hace visible resplandecientemente en el espanto y la culpabilidad que nos invaden cuando, a través de la inexorable progresión del drama, nuestros antiguos deseos de muerte del padre, de unión con la madre, ascienden hasta nuestra conciencia que fingía no haberlos experimentado nunca.

Esta demostración tiene todo el aparente rigor de un razonamiento fundado en un círculo vicioso. ¿Cómo procede? Una teoría elaborada a partir de casos clínicos y de ensueños contemporáneos encuentra su «confirmación» en un texto dramático de otra edad. Pero este texto sólo es susceptible de aportar esa confirmación cuando se interpreta por referencia al universo onírico de los espectadores actuales, al menos tal como lo concibe la teoría en cuestión. Para que ese círculo no fuera vicioso, habría sido preciso que la hipótesis freudiana, en lugar de presentarse en el punto de partida como una interpretación evidente y que se impone por su propia entidad, apareciese al término de un minucioso trabajo de análisis como una exigencia impuesta por la obra misma, o una condición de inteligibi-

lidad de su ordenación dramática, como el instrumento de un total desciframiento del texto.

Captamos aquí, en vivo, la diferencia de método y de orientación entre la perspectiva freudiana, por un lado, y la psicología histórica, por otro. Freud parte de una vivencia íntima, la del público, no situada históricamente; el sentido atribuido a esa vivencia es proyectado luego sobre la obra independientemente de su contexto sociocultural. La psicología histórica procede de forma inversa. Toma su punto de partida de la obra tal como aparece, en la forma que le es propia; la estudia según todas las dimensiones que comporta un análisis apropiado a este tipo particular de creación. Si se trata de un texto trágico, como *Edipo Rey,* el análisis lingüístico, temático, dramático, desemboca en cada plano del estudio sobre un problema más vasto: el del contexto —histórico, social, mental— que confiere al texto todo su peso de significación. Por referencia a este contexto general se esboza, en efecto, la problemática trágica de los griegos, y solamente en el marco de esta problemática (que supone un campo ideológico definido, modos de pensamiento, formas de sensibilidad colectiva, un tipo particular de experiencia humana ligados a cierto estado de sociedad) se establece la comunicación entre el autor y su público del siglo V: teniendo en cuenta este contexto y este marco es como se liberan para el intérprete de hoy todos los valores significantes y los rasgos pertinentes del texto. Una vez acabado este trabajo de desciframiento del sentido, estamos en condiciones de enfocar los contenidos psicológicos, las reacciones de los espectadores atenienses ante el drama, de definir en ellos el «efecto trágico». Al término del estudio, por consiguiente, es cuando se podrá reconstruir esa vivencia íntima que, en su presunta transparencia significativa, constituía en Freud el punto de partida y a la vez la clave del desciframiento.

El material de la tragedia ya no es entonces el sueño, planteado como una realidad humana extraña a la historia, sino el pensamiento social propio de la ciudad del siglo V, con las tensiones y contradicciones que nacen en ella cuando surge el derecho y las instituciones de la vida política cuestionan, en el plano religioso y moral, los antiguos valores tradicionales. Son esos mismos valores exaltados por la leyenda heroica los que constituyen para la tragedia sus temas y sus personajes, no ya para glorificarlos, como lo hacía aún la poesía lírica, sino para cuestionarlos públicamente en nombre del nuevo ideal cívico ante aquella especie de asamblea o tribunal po-

pulares que constituía un teatro griego. Estos conflictos internos del pensamiento social son los que expresa la tragedia, transponiéndolos a las exigencias de un género literario nuevo, con sus reglas y su problemática propias. El brusco surgimiento del género trágico a finales del siglo VI, en el momento mismo en el que el derecho comienza a elaborar la noción de responsabilidad, diferenciando de forma todavía torpe y vacilante el crimen «voluntario» del «excusable», marca una etapa importante en la historia del hombre interior: en el marco de la ciudad, el hombre comienza a experimentarse a sí mismo en cuanto agente, más o menos autónomo en relación a los poderes religiosos que dominan el universo, más o menos dueño de sus actos, con más o menos influencia sobre su destino político y personal. Esta experiencia, todavía fluctuante e insegura, de lo que será en la historia psicológica de Occidente la categoría de la voluntad, se expresa en la tragedia bajo la forma de una interrogación angustiosa que concierne a las relaciones del hombre con sus actos: ¿en qué medida es realmente el hombre la fuente de sus acciones? Incluso cuando parece tomar la iniciativa de ellos y cargar con la responsabilidad, ¿no tienen su verdadero origen en algo distinto a él? ¿No sigue siendo su significado en gran parte opaco para el mismo que los comete, de tal forma que no es el agente el que explica el acto, sino más bien el acto el que, revelando de golpe su sentido auténtico, se vuelve sobre el agente, esclarece su naturaleza, descubre lo que es y lo que relamente ha realizado sin saberlo? Esta íntima relación entre un contexto social, en el que los conflictos de valor aparecen insolubles, y una práctica humana, convertida enteramente en «problemática» al no poderse situar exactamente en el orden religioso del mundo, explica que la tragedia sea un momento histórico localizado muy precisamente en el espacio y en el tiempo. Se la ve nacer, desarrollarse y luego desaparecer en Atenas en el espacio de un siglo. Cuando Aristóteles escribe la *Poética,* en el público y en los autores de teatro el resorte trágico está ya roto. Ya no se siente la necesidad de un debate con el pasado «heroico», de una confrontación entre lo antiguo y lo nuevo. Aristóteles, que elabora una teoría racional de la acción esforzándose por distinguir más claramente los grados de compromiso del agente con sus actos, no sabe ya lo que son la conciencia ni el hombre trágicos: pertenecen a una época para él ya remota.

En la perspectiva de Freud, este carácter histórico de la tragedia resulta enteramente incomprensible. Si la tragedia obtiene sus materiales de un tipo de sueño con valor universal, si el efecto trágico

tiende a la movilización de un complejo afectivo que cada uno de nosotros porta en sí, ¿por qué nació la tragedia en el mundo griego en el paso del siglo VI al V? ¿Por qué las demás civilizaciones la han ignorado completamente? ¿Por qué en la misma Grecia, la vena trágica se secó tan rápidamente para desvanecerse ante una reflexión filosófica que hizo desaparecer, dando cuenta de ellas, estas contradicciones sobre las que la tragedia construía su universo dramático?

Pero llevemos más allá el análisis crítico. Para Freud, el efecto trágico está vinculado a la naturaleza particular del material utilizado por Sófocles en el *Edipo Rey*, es decir, en última instancia a los sueños de unión con la madre, de asesinato del padre que, según escribe, proporcionan la clave de la tragedia: «La leyenda de Edipo es la reacción de nuestra imaginación contra esos dos sueños típicos, y como esos sueños van acompañados en el adulto de sentimientos de repulsión, es preciso que la leyenda comporte el espanto y la autopunición en su contenido mismo». Podríamos apostillar críticamente este *es preciso* y observar, por ejemplo, que en las versiones primitivas del mito no hay, en su contenido legendario, la menor huella de autopunición, puesto que Edipo muere pacíficamente instalado en el trono de Tebas, sin haberse sacado los ojos para nada. Es precisamente Sófocles quien, por las necesidades del género, da al mito su versión propiamente trágica, la única que Freud, que no es mitólogo, ha podido conocer; la única, por consiguiente, que nosotros discutiremos aquí. Para demostrar su tesis, Freud escribe que, cuando alguien ha querido producir un efecto trágico en un drama sobre el destino análogo a *Edipo Rey,* pero utilizando un material distinto a los sueños edípicos, el fracaso ha sido total. Y cita como ejemplo malos dramas modernos. Nos quedamos estupefactos. ¿Cómo puede olvidar Freud que existen otras muchas tragedias distintas a *Edipo Rey* y que, entre las que nos han sido conservadas, de Esquilo, Sófocles y Eurípides, casi ninguna de ellas tiene nada que ver con los sueños edípicos? ¿Hay que decir que son piezas detestables, que no comportan efecto trágico? Si los antiguos las admiraban, si el público moderno queda turbano ante algunas como ante *Edipo Rey,* no es porque la tragedia se halle vinculada a un tipo particular de ensueño, o porque el efecto trágico resida en un material determinado, incluso onírico, sino por el modo de dar forma a ese material para representar el sentimiento de las contradicciones que desgarran el mundo divino, el universo social y político, el dominio de los valores, y hacer aparecer así al hombre mismo como un *thaûma,* un *deinón,* una especie de monstruo incomprensible y desconcertante, a la vez agente y manipulado, culpable e inocente,

dueño de toda la naturaleza con su espíritu industrioso e incapaz de gobernarse, lúcido y cegado por un delirio enviado por los dioses. Contrariamente a la epopeya y a la poesía lírica, en las que jamás el hombre aparece como agente, la tragedia sitúa de entrada al individuo en la encrucijada de la acción, frente a una decisión que le compromete por entero; pero esta ineluctable elección se opera en un mundo de fuerzas oscuras y ambiguas, un mundo dividido donde «una justicia lucha contra otra justicia», un dios contra otro dios, donde el derecho jamás está fijado, sino que se desplaza en el curso mismo de la acción, «torna» y se transforma en su contrario. El hombre cree optar por el bien, se vincula a él con toda su alma; y es el mal lo que ha escogido, revelándose, por la mácula de la falta cometida, como un criminal.

Todo este juego complejo de conflictos, inversiones y ambigüedades es lo que hay que captar a través de una serie de distancias o de tensiones trágicas: tensiones en el vocabulario en el que las mismas palabras adquieren un sentido opuesto en boca de los protagonistas, quienes las emplean según las acepciones diversas que comporta la lengua religiosa, jurídica, política, vulgar; tensión en el seno del personaje trágico que aparece unas veces proyectado en un lejano pasado mítico, héroe de otro tiempo, que encarna toda la desmesura de los antiguos reyes de la leyenda, viviendo otras en la edad misma de la ciudad, como un burgués de Atenas en medio de sus conciudadanos; tensión en el interior de cada tema dramático, desarrollándose cada acto, como desdoblado, en dos planos: por un lado, el de la vida cotidiana de los hombres; por otro, el de las fuerzas religiosas, que actúan oscuramente en el mundo. Para que haya conciencia trágica es preciso, en efecto, que los planos humano y divino sean lo bastante distintos para oponerse (es decir, que se haya formado ya la noción de naturaleza humana), sin cesar, sin embargo, de aparecer como inseparables. El sentido trágico de la responsabilidad surge cuando la acción humana constituye ya el objeto de una reflexión, de un debate interior, pero cuando todavía no ha adquirido un estatuto lo bastante autónomo como para bastarse plenamente a sí misma. El dominio propio de la tragedia se sitúa en esa zona fronteriza en la que los actos humanos vienen a articularse con las potencias divinas, y en la que revelan su sentido verdadero —ignorado incluso por aquellos mismos que han tomado su iniciativa y cargan con su responsabilidad—, insertándose en un orden que supera al hombre y se le escapa. Toda tragedia juega, por tanto, necesariamente, en dos planos. Su aspecto de investigación

sobre el hombre, como agente responsable, sólo tiene valor de contrapunto en relación con el tema central. Nos engañaríamos, pues, si enfocáramos toda la luz sobre el elemento psicológico. En la famosa escena de la alfombra del *Agamenón,* la decisión fatal del soberano afecta, sin duda alguna, a su pobre vanidad de hombre, tanto más dispuesto a ceder a los ruegos de su mujer cuanto que le trae a Casandra como concubina a la casa. Pero lo esencial no radica ahí. El efecto propiamente trágico proviene de la relación íntima, y al mismo tiempo de la extraordinaria distancia entre el acto trivial de caminar sobre una alfombra de púrpura, con sus motivaciones demasiado humanas, y las fuerzas religiosas que han sido inexorablemente desencadenadas por él.

Respetando de esta forma, en sus vínculos y en sus oposiciones, todos estos planos de la tragedia, es como hay que abordar el análisis de cada obra trágica. Si, en cambio, se procede como Freud, por simplificación y reducción sucesivas —de toda la mitología griega a un esquema legendario particular, de toda la producción trágica a una sola pieza, de esa pieza a un elemento singular de la fabulación, de ese elemento al sueño—, podríamos divertirnos también sosteniendo, mediante la sustitución, por ejemplo, del *Edipo Rey* de Sófocles por el *Agamenón* de Esquilo, que el efecto trágico proviene de que, habiendo soñado toda mujer con asesinar a su esposo, es la angustia de su propia culpabilidad la que, en el horror del crimen de Clitemestra, la despierta y la ahoga.

La interpretación freudiana de la tragedia en general, y de *Edipo Rey* en particular, no ha influido sobre los trabajos de los helenistas. Éstos han continuado sus investigaciones como si Freud no hubiera dicho nada. En su enfrentamiento con las obras, han tenido sin duda la sensación de que Freud hablaba «de pasada», que se se había quedado al margen de las verdaderas cuestiones, aquellas que impone el texto mismo cuando se busca su plena y precisa inteligencia. Es verdad que un psicoanalista podría, a partir de este desconocimiento o de este rechazo de los aspectos freudianos, proponer otra explicación. De buena gana vería ahí la prueba de un obstáculo psicológico, de una negativa a aceptar el papel del complejo edípico en su vida personal tanto como en el devenir de la humanidad. El debate sobre este punto se halla abierto de nuevo con el reciente artículo en el que Didier Anzieu trata de rehacer, con los datos

de 1966, el trabajo iniciado por Freud a principios de siglo[1]. Aunque armado con las solas luces del psicoanálisis, D. Anzieu puede aventurarse en el terreno de la antigüedad clásica y descubrir ahí lo que los especialistas siguen sin ver. ¿No es ésa la prueba de que están ciegos o más bien que quieren serlo, o que se vuelven ciegos por su negativa a reconocer, en la figura de Edipo, su propia imagen?

Debemos examinar, por tanto, el valor de esta clave universal edípica cuyo secreto tiene el psicoanálisis y que le permitiría descifrar sin más preparación todas las obras humanas. ¿Abre verdaderamente esta llave las puertas del universo espiritual de los griegos? ¿O falsea las cerraduras?

Del largo estudio de Anzieu no nos fijaremos aquí más que en dos aspectos, esenciales para su propósito y suficientes para el objeto de la presente discusión. En una primera etapa, Anzieu, releyendo de un tirón toda la mitología griega, cree poder descubrir en ella, casi en cada página, la fantasmagoría edípica. Si tiene razón, habríamos hecho mal reprochando a Freud el haber privilegiado un esquema legendario particular —el de Edipo—, ignorando los otros. Según Anzieu, casi todos los mitos griegos reproducirían en forma de infinitas variantes el tema de la unión incestuosa con la madre, del asesinato del padre. Edipo no haría, pues, más que realizar el mito, formulando en lenguaje claro lo que desde siempre expresaba aquél de forma más o menos parcial, camuflada, transpuesta.

Pero en esta mitología tal como Anzieu la presenta —retocada, introducida a la fuerza en el molde epídico— el helenista no reconoce ya las leyendas que le son familiares. Han perdido su rostro, sus rasgos pertinentes, su carácter distintivo, su dominio específico de aplicación. Uno de los sabios que más asiduamente las ha frecuentado podría plantear como regla metodológica el que jamás se encuentran dos mitos cuyo sentido sea exactamente el mismo. Si, por el contrario, todos se repiten, si la sinonimia es la ley del género, la mitología no puede ya constituir, en su diversidad, un sistema significativo. Impotente para decir una cosa distinta a Edipo, una vez más y siempre Edipo, ya no quiere decir nada.

Pero veamos por qué procedimientos el psicoanalista fuerza el material legendario a plegarse a las exigencias del modelo que, antes incluso de abordar su estudio, llevaba en sí, como un mago posee la verdad. Comencemos con Anzieu por el principio: el mito de los

---

[1] *Les Temps modernes*, octubre de 1966, núm. 245, pp. 675-715.

orígenes, contado por Hesíodo en la *Teogonía.* Los helenistas han vinculado el texto del poeta beocio a una larga tradición de toegonías orientales. Han mostrado también lo que Hesíodo aportaba como nuevo, cómo preparaba, en su concepción de conjunto, en los detalles de su relato, en su vocabulario mismo, la problemática filosófica ulterior: no solamente lo que ha existido en un principio, sino también cómo el orden ha emergido progresivamente del caos, bajo una forma aún no conceptualizada, las relaciones de lo uno y de lo múltiple, de lo indeterminado y de lo definido, el conflicto y la unión de los opuestos, su mezcla y equilibrio eventuales, el contrate entre la permanencia del orden divino y la fugacidad de la vida terrestre. Tal es el terreno sobre el que el mito arraiga y donde hay que situarlo para comprenderlo. Autores orientados de forma tan diversa como Cornford, Vlastos, Fraenkel, han coincidido en sus comentarios para explorar esos planos de significación. Pero es cierto que si se aísla de su contexto la leyenda de la mutilación de Urano y si se la reduce a puro esquema —es decir, si en lugar de leerla en Hesíodo se la lee en un resumen de mitología para uso del gran público— puede uno verse tentado a decir, con Anzieu, que al cometer la madre (Gea, la tierra) dos veces incesto con sus hijos (con Urano primero, luego indirectamente con Crono), al castrar por otro lado Crono a su padre para echarle del lecho materno, el relato tiene «un carácter protoedípico sorprendente». Veamos, sin embargo, las cosas más de cerca. En el origen del mundo existía Caos, vacío indiferenciado, abertura sin fondo, sin dirección, donde nada detiene la errancia de un cuerpo que cae. Oponiéndose a Caos, Gea: la estabilidad. Desde que aparece Gea, algo toma forma; el espacio ha encontrado un principio de orientación. Gea no es solamente lo estable, es la Madre Universal, que engendra cuanto existe, cuanto tiene forma. Gea comienza por crear a partir de ella misma, sin la ayuda de *Eros,* es decir, al margen de toda unión sexual, su contrario masculino: Urano, el cielo macho. Con Urano, salido directamente de ella, Gea se acopla, esta vez en sentido propio, para producir una estirpe de hijos que, mezcla de los dos principios opuestos, tiene ya una individualidad, una figura precisa, pero que, sin embargo, siguen siendo seres primordiales, poderes cósmicos. En efecto, la unión del cielo y de la tierra, esos dos opuestos salidos uno del otro, se hace de forma desordenada, sin regla, en una cuasiconfusión de los dos principios contrarios. El cielo yace aún sobre la tierra, la cubre toda, y su descendencia —por falta de distancia entre sus dos progenitores cósmicos— no puede desarrollarse a la luz. Los hijos quedan así «ocultos» en lugar de revelar su forma propia. Es enton-

ces cuando Gea se irrita contra Urano; invita a uno de sus hijos, Crono, a acechar a su padre y a mutilarlo mientras él se tumba sobre ella en la noche. Crono obedece a su madre. El gran Urano, castrado de un golpe de hocino, se retira de encima de Gea maldiciendo a sus hijos. Tierra y Cielo se separaron entonces, permaneciendo cada uno inmóvil en el lugar que le corresponde. Entre ellos se abre el gran espacio vacío en el que la sucesión de *Día* y *Noche* revela y enmascara alternativamente todas las formas. Tierra y Cielo no se unirán ya en una permanente confusión análoga a la que reinaba antes de la aparición de Gea, cuando no existía en el mundo más que *Caos*. En adelante, una vez al año, al principio del otoño, el cielo fecundará la tierra con su lluviosa semilla, la tierra dará vida a la vegetación y los hombres deberán celebrar la hierogamia de los dos poderes cósmicos, su unión a distancia en un mundo abierto y ordenado donde los contrarios se unen, pero permanecen distintos uno a otro. Sin embargo, este desgarramiento en el que el ser va a poder inscribirse ha sido obtenido al precio de una fechoría que habrá de pagar. En adelante, no habrá ningún acuerdo sin lucha; en el tejido de la existencia no se podrán ya aislar las fuerzas del conflicto y las de la unión. Los genitales sangrantes de Urano han caído, en efecto, en parte sobre la tierra, en parte sobre el agua; han dado nacimiento, en tierra, a las Erinias, a las Ninfas Melíades y a los Gigantes, es decir, a todos los poderes de la «venganza de la sangre» y de la guerra, que presiden la lucha y el enfrentamiento; en el mar, han dado nacimiento a Afrodita, que preside la unión sexual y el matrimonio, las fuerzas del acuerdo y de la armonía. La separación del cielo y de la tierra inaugura un universo en el que los seres se engendran por la unión de los contrarios, un mundo regulado por la ley de complementariedad entre opuestos, que a la vez se enfrentan y concuerdan.

Esta simple remembranza, algo más precisa de los elementos significantes del mito, hace que ya parezca más insegura la relación con Edipo. Gea, se nos dice, comete directamente incesto con su hijo Urano. Pero Urano es su hijo de forma muy particular, puesto que lo ha engendrado sin unión sexual, sin padre; lo saca de ella misma como su doble y al mismo tiempo como su contrario. No hay, por tanto, una situación edípica triangular —padre, madre, hijo—, sino un esquema de duplicación a partir del uno. En el caso de Crono, es cierto que se trata del hijo de Gea, en sentido propio. Pero precisamente Gea no se une del todo con Crono. Éste no ocupa el lugar del padre en el lecho materno, sino que se casa con Rea. Gea incita a Crono no a matar a su padre, sino a castrarle, es

decir, a relegarle, inmóvil, a su lugar celeste, cósmico, para dejar al mundo crecer en el espacio así vaciado y permitir a la diversidad de los seres engendrarse según un orden regular de nacimiento, sucediendo a la confusión sexual.

Una vez realizada esta primera manipulación sobre el mito de los orígenes, el psicoanalista puede dar rienda suelta a su fantasía. Urano ha sido castrado, nos dice, «como el viejo de la horda primitiva, cuyo mito forjó Freud en *Totem y Tabú*, *realmente* muerto y devorado por sus hijos». En realidad, en los mitos griegos no se encuentra ningún otro dios, ningún otro héroe emasculado por sus hijos, ni siquiera emasculado por nadie. ¡Qué importa! «Pueden encontrarse sustitutos simbólicos de la castración: tirar desde arriba, cortar, reventar, tomar el puesto y el poder». Además, la manducación de los hijos por el padre o por los animales salvajes a los que les ha expuesto constituiría una «forma primera y radical de la castración». De este modo los mitos de sucesión, de lucha por la soberanía —cuyas significaciones en el mundo indoeuropeo ha señalado G. Dumézil—, las leyendas heroicas de exposición, los diversos temas de caída o de precipitación, de deglución y de envolvimiento, todo termina entreuniéndose y confundiéndose en una castración universal (del padre por el hijo, o a la inversa).

Tomemos el caso de Hefesto, personaje de quien Anzieu afirma que está «dotado del complejo de Edipo». ¿Por qué? «Responde a los deseos de la madre de ser su falo y de suplantar al padre; toma el partido de aquélla; es castigado por éste, castigo que es un sustituto simbólico de la castración». Anzieu añade a esta observación un rasgo más: el deseo de Hefesto va dirigido en principio hacia un sustituto materno, a saber, Afrodita. ¿Qué pasa en realidad? En ciertas versiones, Hefesto ha sido concebido sin padre, por Hera solamente, que quería de este modo hacer pagar a Zeus el nacimiento de Atenea, concebida y dada a luz fuera de ella, o vengarse de sus juergas. Pero nada nos permite suponer en la diosa un deseo de falo ni la voluntad de instalar a su hijo en el lugar de Zeus. ¿Significa la cojera de Hefesto una castración? Se trata menos de una cojera que de una divergencia en la dirección de los pies, un proceder en doble sentido, hacia adelante y hacia atrás, vinculado a sus poderes de mago. Zeus precipita, en efecto, a Hefesto desde lo alto del cielo: ¿venganza del padre amenazado por el hijo enamorado de su madre? Pero en otras versiones es Hera quien, por despecho, lanza a su progenie sobre la tierra. Finalmente, no es tanto por Afrodita por la que arde el deseo de Hefesto, sino por Caris; y se han podido mostrar los vínculos de este poder de «encantamiento» que encarna *Ca-*

ris («Gracia») con los trucos mágicos de que dispone Hefesto para animar las obras de su arte y dar vida a la materia muerta. Pero aceptemos las versiones en las que Afrodita es la esposa del herrero divino. ¿Cómo jugaría ella especialmente el papel de sustituto de la madre? A menos de entregarse a la pederastia, era preciso que Hefesto se uniese a una divinidad femenina: cualquiera que hubiera sido esta diosa, el tema del sustituto materno no resultaría ni más ni menos verdadero, es decir, igualmente falso. Hefesto persigue, por otra parte, a Atenea. De nuevo gritan: incesto. Pero los dioses que forman en el Olimpo una sola y misma familia, apenas tienen capacidad de elección entre un casamiento desigual o la endogamia. Por lo demás, en el presente caso, Atenea no es hermana de Hefesto. Es hija de Zeus y de Metis. Hefesto es el hijo de Hera. Lo único cierto es que Hefesto fracasa en sus empresas de seducción. Atenea, como se sabe, permanece virgen. De esta forma realizaría, nos dicen, «el deseo inconsciente de Zeus respecto a ella». El padre quiere guardar a su hija solamente para él «como objeto imaginario de su deseo». Esta explicación no es sólo totalmente gratuita. No explica nada. De todas las divinidades femeninas, sólo tres permanecen vírgenes: Atenea, Ártemias y Hestia. ¿Por qué éstas y no las otras? Hay que explicar, pues, esta virginidad como rasgo diferencial respecto a las diosas que, aunque hijas también de su padre, no por ello dejan de casarse con toda normalidad. En un estudio anterior hemos intentado ese análisis en lo que concierne a Hestia*. En el caso de Atenea, su virginidad no se debe a un pretendido deseo inconsciente de Zeus, sino a su estatuto de divinidad guerrera: en los ritos de adolescencia, matrimonio y guerra aparecen como dos instituciones complementarias: el matrimonio es a la joven lo que la guerra al joven; para la niña que sale de la infancia, señala la realización normal de su sexo, el acceso a la feminidad plena. Por esta razón una muchacha que se consagra a la guerra —ya se trate de una amazona o de la diosa Atenea— debe quedar fijada en su *estado* de *parthénos,* es decir, rehusar esa bifurcación hacia la plena feminidad que representa el matrimonio para toda adolescente que franquea el umbral de la pubertad.

Otro procedimiento que permite «edipizar» los temas legendarios más diversos consiste en bautizar como incesto uniones que los griegos consideraban perfectamente legítimas y que no tenían, por tanto, ningún carácter incestuoso. El matrimonio de una joven con

* *Mythe et pensée chez les Grecs,* 4.ª ed., París, 1971, t. I, pp. 124-170.

su tío o de primos paternos es regularmente interpretado de este modo como un «sustituto» de incesto con el padre. Pero en el contexto de la civilización antigua tal sustitución es absolutamente imposible. Porque si la unión con el padre constituye para los griegos un crimen y una mancilla abominables, el matrimonio con el tío o los primos paternos es, en ciertos casos como el de la hija *epíclera* (heredera única), si no obligatorio, al menos preferencial. ¿De qué lado poner el signo entre dos tipos de unión, uno de los cuales está formalmente prohibido, el otro recomendado, y que se oponen, por tanto, de modo expreso precisamente en este plano del incesto en el que se pretende asimilar uno a otro?

La identificación de los lazos familiares con deseos incestuosos no es menos arbitraria. Para los griegos los vínculos familiares definían un dominio de las relaciones humanas donde sentimientos personales y actitudes religiosas son indisociables. El afecto recíproco entre padres e hijos por un lado, hermanos y hermanas por el otro, representa el modelo de lo que los griegos llaman *philía*. La palabra *phílos*, que tiene valor de posesivo y corresponde al latín *suus*, designa ante todo lo que es suyo, es decir, para cada uno su pariente próximo. Aristóteles, en muchas ocasiones y a propósito en particular de la tragedia, indica que esta *philía* se apoya sobre una especie de identidad entre los miembros de la familia restringida. Cada uno es para su pariente un *alter ego*, un yo mismo desdoblado o multiplicado. En este sentido la *philía* se opone al *érōs*, al deseo amoroso, que se dirige hacia «otro» distinto a uno mismo; otro, por el sexo; otro, por la pertenencia familiar. Para los griegos, fieles en este punto a la tradición hesiódica, el comercio sexual une opuestos, no semejantes. Identificar *a priori* —sin indicación especial en el texto— vínculo familiar y deseo incestuoso es, pues, confundir dos tipos de sentimientos que los griegos distinguieron e incluso opusieron muy cuidadosamente. Este contrasentido, como puede esperarse, apenas favorece la inteligencia de las obras antiguas. Tomemos un ejemplo en esa estirpe de los Labdácidas a la que pertenece precisamente Edipo. Según Anzieu, las hijas de Edipo son incestuosas como su padre: «Sueñan con convertirse en compañeras suyas». Si por «compañeras» se entiende que asisten y sostienen a su padre en la desgracia conforme a su deber filial, eso no es un sueño, sino la realidad misma. Si por «compañeras» se quiere decir que desean unirse a Edipo, es Anzieu el que sueña. Reléanse todos los trágicos, expúrguese *Edipo en Colono*, no se encontrará nada que justifique esa interpretación. Anzieu añade: «La virgen Antígona, a pesar de la

orden formal de Creonte, rinde las honras fúnebres a su hermano maldito Polinice, que había atacado a su patria. La vinculación incestuosa por el hermano es el desplazamiento de la vinculación incestuosa por el padre». Aquí no nos topamos ya con el silencio de los textos; hablan, y con toda claridad. Después de la muerte de Edipo y de sus dos hijas no existe descendencia varonil susceptible de perpetuar en este mundo la familia de los Labdácidas. Al derramar el polvo sobre el cadáver de Polinice, Antígona no cede a un cariño incestuoso por aquel de sus hermanos al que se le prohíbe enterrar; proclama la igualdad del deber religioso que se impone respecto a todos sus difuntos, cualquiera que haya podido ser su vida. Para Antígona, cuyos *phíloi* todos han descendido al Hades, la fidelidad a la *philía* familiar pasa por la fidelidad al culto de los muertos, que en adelante es la única que puede perpetuar el ser religioso del *génos* («estirpe»). Que esta actitud la condene a muerte no hace más que reforzar la resolución de la joven. Lo que afirma es que, en su situación, el dominio de la *philía* familiar y el de la muerte coinciden para formar un universo aparte, cerrado sobre sí mismo, con sus leyes propias, su propia *Díkē* infernal, diferente de la de Creonte, de los hombres, de las ciudades, diferente también quizá de esa otra *Díkē* que tiene su sede en el cielo, al lado de Zeus. No renegar de la *philía* significa, pues, para Antígona, según la fórmula de Creonte, no querer honrar a ningún dios distinto a Hades. Por eso, al término de la tragedia, la joven aparece también condenada. No solamente en razón de lo que su carácter comporta de entero, de intratable, de «crudo», sino, más todavía, porque, encerrada en la *philía* y en la muerte, se niega a desconocer todo lo que, en el universo, desborda esos dominios, en particular lo que deriva de la vida y del amor. Las dos divinidades invocadas por el coro, Dióniso y Eros, no condenan sólo a Creonte. Situados en el campo de Antígona en cuanto dioses nocturnos, misteriosos, próximos a las mujeres y extraños a la política, se vuelven contra la joven porque expresan, hasta en sus vínculos con la muerte, los poderes de vida y renovación. Antígona no ha querido oír la llamada a separarse de los «suyos», de la *philía,* para abrirse al otro, reconocer a Eros, y, en la unión con un «extranjero», transmitir a su vez la vida. La oposición *philía-érōs,* vinculación familiar-deseo sexual, ocupa, pues, un puesto principal en la arquitectura del drama. El confundirlos bajo el pretexto de «sustituto» no hace más claro el texto: destruye la pieza.

Pero vayamos al segundo aspecto que hemos querido resaltar del artículo de Anzieu: concierne a Edipo en persona. Para la nitidez del debate, delimitemos con toda claridad el problema. No consideramos aquí la mitología edípica en su conjunto, es decir, todas las versiones legendarias cuyo estudio pertenece a la historia de las religiones. No tratamos más que del Edipo de *Edipo Rey*, tal como Sófocles lo esbozó como personaje trágico. ¿Es en este caso pertinente la interpretación psicoanalítica? Acabamos de manifestar nuestro mayor escepticismo ante un Hefesto dotado del complejo de Edipo. Pero, ¿es inteligible el propio Edipo en su carácter, su *êthos*, sin el complejo que lleva su nombre? Y la acción trágica, el drama, ¿tiene un sentido si no se reconoce, con Anzieu, que el oráculo que revela al hijo de Layo su destino de parricida y de incestuoso no es nada más que la «formulación del fantasma, del que no tiene conocimiento, pero que determina su actuación»?

Veamos cómo guiado por este hilo de Ariadna Anzieu explora el itinerario de Edipo. «El primer acto tiene lugar en la ruta de Delfos a Tebas. Edipo vuelve de consultar el oráculo, que le ha revelado su destino de parricida e incestuoso; ha decidido no volver a Corinto para escapar a este destino (singular error, si sabe que están allí sus parientes adoptivos; volviendo a su lado, por el contrario, no tendría ya que temer; además, si Edipo hubiera decidido casarse con una joven, se ponía al amparo de una unión incestuosa con su madre). Por el contrario, al partir a la aventura (al abandonarse a las uniones libres), Edipo va a realizar su destino (es decir, su fantasma). «Así, todo parece ordenar a Edipo que, si quiere evitar la predicción, vuelva a Corinto, donde no corre ningún peligro. Su «singular error» es un acto sintomático que revela su obediencia inconsciente a su deseo de incesto y parricidio. Pero para que esta lectura esté fundamentada, hay que admitir con Anzieu que Edipo sabe pertinentemente que Mérope y Pólibo, soberanos de Corinto que le han educado como a su hijo, no son ni su padre ni su madre, sino simples padres adoptivos. Ahora bien, a lo largo de la pieza, hasta que se revela la verdad, Edipo está persuadido de lo contrario. No una, sino muchas veces, Edipo se confiesa sin la menor duda hijo de Mérope y de Pólibo[2]. Lejos de haber dejado Corinto a pesar de la seguridad que ese lugar le proporciona, es, por el contrario, para tratar de escapar a su destino por lo que Edipo huye de la ciudad en la que cree que habitaban sus padres: «Loxias dijo un día que era preciso que me uniera a mi propia madre y que derramase con mis ma-

[2] En 774-775; 824-827; 966-967; 984-985; 990; 995; 1001; 1015; 1017; 1021.

nos la sangre paterna. Por eso desde hace mucho tiempo vivo lejos de Corinto. He hecho bien. Sin embargo, es dulce ver el rostro de aquellos que nos han dado el ser»[3].

¿En qué se funda Anzieu para hacer así decir al texto lo contrario de lo que enuncia con tanta claridad? Ateniéndonos a la letra de su estudio, no encontraríamos respuesta a esta pregunta. Pero, convirtiéndonos en abogado del diablo, podríamos argumentar con un pasaje que, interpretado en términos de psicología profunda, vendría a puntalar su tesis y a cuestionar la sinceridad de las afirmaciones de Edipo en cuanto a su origen. Se trata de los versos 774-793. Edipo explica a Yocasta que su padre es Pólibo de Corinto; su madre, Mérope, una doria. En su ciudad se le consideraría como el primero de los ciudadanos, el heredero del trono ocupado por su padre. Sin embargo, un día, en el curso de un festín, un borracho le insulta llamándole «hijo putativo». Indignado, Edipo va en busca de sus padres, que dan rienda suelta a su cólera contra el autor de este ultraje. Esta cólera es dulce para Edipo, pero esas palabras siguen atormentándole. A espaldas de Pólibo y de Mérope, se dirige a Delfos para interrogar al oráculo sobre su origen. En lugar de responder a su pregunta, el oráculo le anuncia que se acostará con su madre y que matará a su padre. Es entonces cuando Edipo decide abandonar Corinto.

¿Por qué, se dirá, ha introducido Sófocles este episodio? ¿No es para sugerir que en el fondo de sí mismo Edipo sabe ya que sus padres no son los que pasan por tales, pero que se niega a confesárselo para ceder mejor a su fantasma de incesto y de parricidio? Nos parece, sin embargo, que las razones de Sófocles son extrañas a la psicología profunda. Responden a otros órdenes de necesidad. Estética, en primer lugar. El descubrimiento del verdadero origen de Edipo no podría aparecer como una revelación repentina e inesperada, un vuelco imprevisible de la situación. Debe ser preparada psicológica y dramáticamente. La alusión de Edipo a este incidente de su juventud, primera fisura en el edificio de su presunta genealogía, es un elemento indispensable de esta preparación.

Necesidad religiosa luego. En la tragedia el oráculo es siempre enigmático, jamás mentiroso. No engaña jamás, da al hombre la ocasión de errar. Si el dios de Delfos hubiera efectuado a Edipo su predicción sin que éste tuviera la menor razón para interrogarse sobre su origen, sería culpable de haberle engañado deliberadamente; le habría expulsado de Corinto, le habría arrojado sobre la ruta

---

[3] 994-999 y ya en 769 y ss.

de Tebas hacia el incesto y el asesinato. Pero a la pregunta de Edipo: ¿Pólipo y Mérope son mis padres?, Apolo no responde nada. Adelanta sólo una predicción: «Te acostarás con tu madre, matarás a tu padre», y esta predicción, en su horror, deja abierta la cuestión planteada. Es, por tanto, Edipo el que comete la falta de no inquietarse por el silencio del dios y de interpretar su palabra como si le aportase la respuesta al problema de su origen. Este error de Edipo proviene de dos rasgos de su carácter: demasiado seguro de sí, demasiado confiado en su *gnṓmē,* su juicio[4], no se inclina a poner en duda su interpretación de los hechos[5]; de natural orgulloso, desea siempre y en todas partes ser el dueño, el primero[6]. Ahí aparecen las razones de orden más propiamente psicológico a las que atendió Sófocles. Edipo se define con una orgullosa seguridad como el descifrador de enigmas. Y todo el drama es, en cierta forma, un enigma policíaco que Edipo debe aclarar. ¿Quién ha matado a Layo? El investigador se descubrirá a sí mismo como el asesino. Pero se obstina tanto más en proseguir la investigación cuanto que sus sospechas van dirigidas desde el principio hacia su cuñado, Creonte, al que considera un rival celoso de su poder y de su popularidad.

Proyectando sobre Creonte su propio deseo de poder, se convence en una misma instancia de que su cuñado, animado por el *phtónos* —la envidia respecto a los grandes—, trata de ocupar su lugar en el trono de Tebas y de que en el pasado ha podido guiar la mano de los asesinos del antiguo rey. Es esa *hýbris* propia del tirano —para denominarlo como lo hace el coro[7]— la que causa la perdición de Edipo y constituye uno de los resortes de la tragedia. Porque más allá de la muerte de Layo, la investigación apunta a otro objetivo: es a Edipo al que cuestiona. Edipo, el clarividente, el descifrador de enigmas; pero también enigma para sí mismo que en su ceguera de rey es incapaz de descifrar. Edipo es «doble» como la palabra del oráculo: rey «salvador» a quien al principio de la pieza todo un pueblo implora como si se dirigiera a un dios que tiene en sus manos el destino de su ciudad; pero también mancilla abominable, monstruo de impureza que concentra sobre sí todo el mal, todo el sacrilegio del mundo, y al que hay que expulsar como a un *pharmakós,* un chivo expiatorio, para que la ciudad, pura nuevamente, se salve.

---

[4] Cf. 398.
[5] Cf. 642.
[6] Cf. 1522.
[7] 872.

Instalado en su personaje de rey divino, convencido de que los dioses le inspiran y de que la *Týche* («fortuna») vela a su lado, ¿cómo podría sospechar Edipo que, continuando el mismo, será también esa ignominia de la que todos van a apartarse? Le será preciso pagar la clarividencia al precio de sus ojos: por el sufrimiento comprenderá que, a los ojos de los dioses, aquel que se eleva a mayor altura es también el más bajo[8]. Vuelto juicioso por la prueba, recorrerá en *Edipo en Colono* el camino inverso: inmerso en una desgracia y miseria extremas, el exceso mismo de su mancilla le calificará como héroe tutelar de Atenas. Pero en *Edipo Rey* la ruta entera está todavía por recorrer. Edipo no conoce esa parte sombría que lleva en sí como siniestro reflejo de su gloria. Por eso no puede «entender» el silencio ambiguo del oráculo. Porque la pregunta que hace al dios de Delfos no es sino ese enigma mismo que es incapaz de descifrar: ¿Quién soy yo? «Hijo de Pólibo y de Mérope» significa en el espíritu de Edipo hijo de rey, nacido para un gran destino. Y si las palabras «hijo putativo» le hieren más de lo que sería razonable, si le atormentan como una injuria, es porque, por encima de todo, teme un bajo nacimiento, una sangre de la que debiera avergonzarse. El oráculo, que le aporta una amenaza horrible, le tranquiliza al menos en este punto. Por esa deja Corinto sin preguntarse ya si esa «tierra natal» a la que el dios le prohíbe dirigir sus pasos es la ciudad donde reinan aquellos que se afirman sus padres. Cuando en el curso del drama, un mensajero de Corinto le informa de que es un niño expósito, su reacción será la misma. Yocasta, que ha comprendido todo en ese momento, le implora que se detenga y no prosiga la investigación. Él se niega. La reina, aterrada, se retira y le dirige estas últimas palabras: «¡Desgraciado, ojalá no puedas saber nunca *quién eres*!». ¿Quién es Edipo? Es la pregunta misma que él planteó al oráculo, el enigma contra el que no cesa de enfrentarse a lo largo de toda la pieza. Pero esta vez también, como en Delfos, Edipo se equivoca sobre el sentido verdadero de la fórmula. Y su «error» no tiene nada que ver con la psicología profunda. Él cree que Yocasta le desaconseja esta investigación porque corre el peligro de revelar su baja extracción y que su matrimonio de reina aparezca como una unión desigual con un villano, con el hijo de un esclavo. «Dejadla que se enorgullezca de su opulenta familia [...]. Orgullosa como una mujer, se ruboriza sin duda de mi bajo nacimiento». Pero este «ser» de Edipo que Yocasta acaba de descubrir y que le hiela de terror, no es la esclavitud o la plebeyez de su esposo, ni la excesiva

---

[8] Cf. 873-878; 1195 y s.; 1524 y s.

FIG. I. El hoplita, oculto en parte por su escudo (adornado con una triscele) y acompañado por su perro, sale de caza, flanqueado por dos arqueros escitas. Ánfora con figuras negras (finales del s. VI), *Musée du Louvre,* F (260) *C.V.A.*, Louvre, fasc. 5, Francia, fasc. 8, 111 He, 54, 4; M. F. VOS, *Scythian Archers,* número 166. Foto Chuzeville (Louvre).

FIG. II. Montería de jabalíes de Calydon: los cazadores son designados por sus nombres, pero la desnudez total de los jóvenes y el paralelismo de las actitudes destacan el aspecto de cacería colectiva (¿de efebos cumpliendo ritos de integración?). La otra cara representa una hazaña efébica típica: Teseo matando al Minotauro; la relación entre ambas caras no es un hecho aislado. La paradoja reside en que, en el documento anterior, el *hoplita cazador* está solo, mientras que, en éste, el grupo de jóvenes está desnudo. Copa de Munich, firmada por Glauquites y Arquicles (*ca.* 540), *Museum Antiken Kleinkunst,* n.° 2443; BEAZLEY, *A. B. V.*, Glaukites n.° 2, p. 163; cf. G. DALTORP, *Die Kalydonische Jagd in der Antike,* Hamburgo-Berlín, 1968, p. 18 y lám. 7. Foto M. Hirmer, tomada de P. F. ARIAS y M. HIRMER, *Le Vase Grec,* París, 1960, lám. 50. Reproducida con autorización del Hirmer Fotoarchiv, Munich.

FIG. III. Crátera acompañada con figuras rojas, del museo de Siracusa (36319); *C.V.A.*, Italia *(Museo Archeologico di Siracusa)*, XVII, fasc. I, IV, E, 8; TRENDALL, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily,* Oxford, 1967, Campanian, I, n.° 32, p. 204. (Foto del Museo.)







distancia que amenaza con separarlos en adelante, sino todo lo contrario, su alta estirpe, esa sangre real que, corriendo idéntica en las venas del uno y de la otra, les acerca demasiado, hace de su matrimonio no una unión desigual, sino un incesto, y transforma a Edipo en una mácula viviente.

¿Por qué se ha visto llevado Anzieu desde el principio a falsear así el sentido del drama, suponiendo, contra la evidencia del texto, que Edipo sabe de sobra que sus padres no son aquellos que pasan por tales? Este «error» no es cosa del azar. Es una absoluta necesidad para la interpretación psicoanalítica. En efecto, si el drama se apoya sobre la ignorancia de Edipo en cuanto a su verdadero origen, si se cree realmente, como afirma en tantas ocasiones, el hijo amante y querido de los soberanos de Corinto, es evidente que el héroe de *Edipo Rey* no tiene el menor complejo de Edipo. Al nacer, Edipo ha sido confiado a un pastor con el encargo de hacerle perecer en el Citerón. Entregado en manos de Mérope y de Pólibo, que no tienen descendencia, es educado, tratado, mimado por ellos como su propio hijo. En la vida afectiva de Edipo, el personaje materno no puede ser, por tanto, más que Mérope, y no esa Yocasta a la que no había visto nunca antes de su llegada a Tebas, que no es para él una madre en modo alguno y con la que se casa, no por inclinación personal, sino porque le ha sido entregada sin pedirla, como ese poder real ganado al adivinar el enigma de la Esfinge —pero que no podía poseer sino compartiendo el lecho de la reina en ejercicio—[9]. «Un punto es seguro —escribe Anzieu—, que Edipo en el lecho materno conocía la felicidad; ha encontrado, mediante la reposesión de la madre, la primera felicidad perdida, cuando fue separado prontamente de ella y expuesto en el Citerón». Si Edipo ha encontrado al lado de Yocasta la felicidad es porque psicológicamente esa coyunda no es para él el lecho materno, ese *léktron mētrós* del que habla en el verso 976 para designar el lecho de Mérope; cuando se convierta en el auténtico lecho materno, será para Yocasta y para él el signo mismo de su desgracia. La unión conyugal que los tebanos le ofrecen con su reina no puede significar para Edipo una reposesión de la madre, porque Yocasta es para él una extraña, una *ksénē,* puesto que él mismo se cree en Tebas, según la fórmula de Tiresias, un extranjero residente, *ksénos métoikos*[10]. Y la separación de la «ma-

[9] Cf. 383-384.
[10] 452.

dre» no se ha producido para él en su nacimiento, en el Citerón, sino el día en el que ha tenido que abandonar «el dulce rostro de sus padres al mismo tiempo que a Corinto»[11]. Se dirá que Yocasta es «un sustituto» de Mérope y que Edipo vive sus relaciones conyugales con la reina de Tebas *al modo* de una unión con su madre. Todo está denunciando la falsedad de esta interpretación. Si Sófocles la hubiera querido, fácil le habría sido sugerirla. Por el contrario, ha borrado antes de la revelación final, todo cuanto podía evocar en las relaciones personales entre marido y mujer, los lazos de un hijo con su madre. Yocasta ha permanecido mucho tiempo sin hijos; tuvo a Edipo tarde. Por tanto, es mucho más vieja que su hijo. Pero nada en la tragedia permite suponer esta diferencia de edad entre aquellos que se han vuelto esposa y esposo. Si Sófocles ha borrado ese rasgo, no es sólo porque habría parecido extraño a los ojos de los griegos (la mujer era siempre mucho más joven que su marido), sino porque habría sugerido, en las relaciones de pareja, si no una inferioridad de Edipo, al menos de parte de Yocasta una actitud «materna» que no cuadraba con el carácter dominador, autoritario y tiránico del héroe[12]. Unas relaciones de tipo edípico, en el sentido moderno del término, entre Edipo y Yocasta, habrían ido directamente contra la intención trágica de la pieza, centrada sobre el tema del poder absoluto de Edipo y de la *hýbris* que necesariamente se desprende de ella.

Al término de su análisis de la tragedia, Anzieu propone, para completar su interpretación, atribuir a su vez a Creonte una vinculación incestuosa hacia su hermana Yocasta. Más allá del trono, sería la misma mujer la que se disputarían los dos cuñados. «La vinculación incestuosa entre Creonte y Yocasta, los celos de Edipo hacia el hermano de su mujer y madre es una hipótesis necesaria para terminar de hacer comprensible el drama de Edipo». La hipótesis es necesaria, indudablemente, no para comprender el drama, sino para hacerlo entrar en el marco de una interpretación preestablecida. No hay el menor rasgo de una vinculación incestuosa entre el hermano

[11] 999.

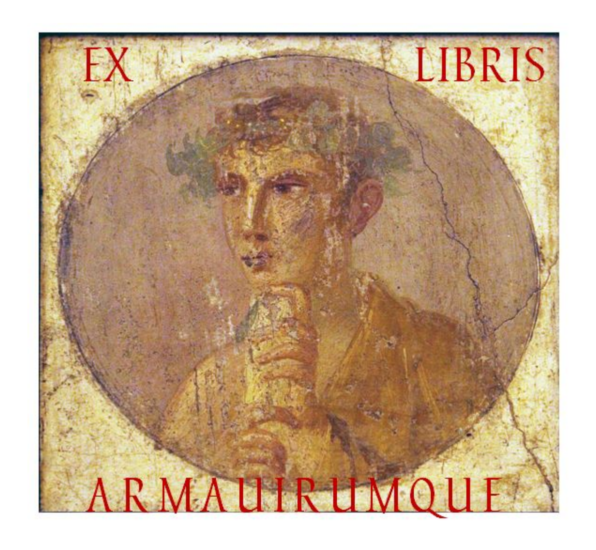
[12] En la *Psychopathologie de la vie quotidienne* (Petite Bibliothèque Payot, página 191), Freud escribe: «El hecho bastante extraño de que la leyenda griega no tenga absolutamente en cuenta la edad de Yocasta me parece que concierta muy bien con mi propia conclusión, que en el amor que la madre inspira a su hijo se trata no de la persona actual de la madre, sino de la imagen que el hijo ha conservado de ella y que data de sus años de infancia». Pero precisamente Edipo no podía conservar de sus años de infancia *ninguna* imagen de Yocasta.

y la hermana. Edipo no está celoso de su mutuo afecto; si lo estuviera, la intervención de Yocasta en favor de Creonte sería ineficaz, no haría más que aumentar el furor del celoso. Edipo se halla sólo convencido de que Creonte está celoso de él, no en el sentido erótico del término, sino en el social, como lo indica la palabra griega empleada: *phthónos* significa envidia respecto a aquel que es más rico, más poderoso, más astuto[13]. La rivalidad entre los dos hombres —o, mejor dicho, ese fantasma de rivalidad que se forja el espíritu suspicaz del tirano, ya que Creonte no es en realidad su rival: sólo desea el poder del que ya dispone por su estatuto familiar—, esta rivalidad se sitúa enteramente en el terreno de una competición por el poder[14]. A los ojos de Edipo, Creonte no puede soportar su victoria sobre la Esfinge, su popularidad[15], su soberanía. Sospecha que intrigó desde el primer momento contra él[16]; le reprocha querer ahora atentar contra su vida y robarle abiertamente el poder. Convencido de que Creonte trata de abatirlo porque ostenta la realeza, sospecha al mismo tiempo, desde el inicio de la pieza y en términos cada vez menos velados, que fue su cuñado el verdadero instigador de la muerte de Layo[17]. Aquí nuevamente una visión edípica de los personajes y de sus relaciones no podría esclarecer el texto; lo falsea.

Hay, sin embargo, en *Edipo Rey* una réplica que Freud ya observó, y que ha sido invocada a menudo en apoyo de la interpretación psicoanalítica. A Edipo, que se inquieta ante ella por el oráculo, replica Yocasta que «muchas gentes ya han compartido en sus sueños el lecho materno» y que no hay de qué asustarse. El debate entre el rey y la reina se centra en el crédito que conviene dar a los oráculos. El de Delfos ha predicho a Edipo que compartiría el lecho de su madre. ¿Hay motivo para turbarse por ello? Los sueños también tienen para los griegos valor de oráculo. Edipo, por tanto, no es el único que ha recibido esa «señal» de los dioses. Ahora bien, según Yocasta, o esa señal no quiere decir nada que los hombres sean capaces de adivinar por adelantado[18] y, por tanto, no debe concedérsele demasiada importancia, o si anunciara algo sería más bien un suceso favorable. Sófocles, que conoce a Heródoto como el público ateniense al que se dirige, piensa aquí en el episodio de Hipias tal

[13] Cf. 380-381.
[14] Cf. 382; 399; 535; 541; 618; 642; 658-659; 701.
[15] Cf. 495 y 541.
[16] Cf. 385.
[17] Cf. 73 y ss.; 124-125; 288-289; 401-402.
[18] Cf. 709.

como lo cuenta el historiador[19]. Cuando el aprendiz de tirano marcha sobre Atenas para reconquistar el poder con el apoyo del ejército persa, sueña que se une con su madre. Concluye de ello inmediatamente y muy contento «que debía regresar a Atenas, restaurar su poder y morir allí de viejo». En efecto, para los griegos, como observa Anzieu justamente siguiendo a Marie Delcourt, el sueño de unión con la madre —es decir, con la tierra que lo engendra todo, a donde todo vuelve— significa unas veces la muerte, otras la toma de posesión del suelo, la conquista del poder. No hay rastro, en ese simbolismo, de angustia ni de culpabilidad propiamente edípicas. No es, por tanto, el sueño planteado como una realidad antihistórica lo que puede contener y proporcionar el sentido de las obras culturales. El sentido de un sueño aparece por sí mismo, en cuanto fenómeno simbólico, como un hecho cultural que deriva de un estudio de psicología histórica. A este respecto podría proponerse a los psicoanalistas que se convirtieran más en historiadores y buscaran, a través de las diversas *Claves de sueños* que se han sucedido en Occidente, las constantes y las transformaciones eventuales de la simbólica de los sueños.



[19] VI, 107.

V

AMBIGÜEDAD E INVERSIÓN
SOBRE LA ESTRUCTURA ENIGMÁTICA DEL *EDIPO REY*

En el estudio que dedicó en 1939 a la ambigüedad en la literatura griega, W. B. Stanford[1] observa que, desde el punto de vista de la anfibología, *Edipo Rey* ocupa una posición especial: la obra tiene valor de modelo[*]. En efecto, ningún género literario de la Antigüedad utiliza tan ampliamente como la tragedia las expresiones de doble sentido, y *Edipo Rey* contiene más del doble de fórmulas ambiguas que las demás piezas de Sófocles (cincuenta, según el repertorio que estableció Hug en 1872)[2]. El problema, sin embargo, es menos de orden cuantitativo que de naturaleza y de función. Todos los trágicos griegos han recurrido a la ambigüedad como medio de expresión y como modo de pensamiento. Pero el doble sentido asume un papel muy diferente según su lugar en la economía del drama, y el plano de lengua en el que lo sitúan los poetas trágicos.

Puede tratarse de una ambigüedad en el vocabulario, correspondiente a lo que Aristóteles llama *homōnymía* (ambigüedad léxica); este tipo de ambigüedad se hace posible por las fluctuaciones o las contradicciones de la lengua[3]. El dramaturgo juega con ellas para traducir su visión trágica de un mundo dividido contra sí mismo, desgarrado por las contradicciones. En boca de diversos personajes,

---

[1] *Ambiguity in Greek Literature*, Oxford, 1939, pp. 163-173.

[*] En forma modificada este texto reproduce un estudio publicado en *Echanges et Communications*, Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss, París, 1970, tomo II, páginas 1253-1279.

[2] A. HUG, «Der Doppelsinn in Sophokles *Oedipus König*», *Philologus*, 31, 1872, pp. 66-84.

[3] «Los nombres tienen un número finito, mientras que las cosas son infinitas. Por eso es inevitable que un nombre único tenga varios sentidos»; ARISTÓTELES, *De Sophisticis Elenchis*, I, 165 a 11.

las mismas palabras toman sentidos diferentes u opuestos, porque su valor semántico no es el mismo en la lengua religiosa, jurídica, política, vulgar[4]. Así, para Antígona, *nómos* designa lo contrario de lo que Creonte, en las circunstancias en las que se halla, llama también *nómos*[5]. Para la joven la palabra significa regla religiosa; para Creonte, edicto promulgado por el jefe del Estado. Y de hecho, el campo semántico de *nómos* es lo bastante extenso para cubrir, entre otros, ambos sentidos[6]. La ambigüedad traduce entonces la tensión entre ciertos valores sentidos como irreconciliables a pesar de su homonimia. Las palabras intercambiadas sobre el espacio escénico, en lugar de establecer la comunicación y el acuerdo entre los personajes, subrayan por el contrario la impermeabilidad de los espíritus, el bloqueo de los caracteres; marcan las barreras que separan a los protagonistas, esbozan las líneas de conflicto. Cada héroe, encerrado en el universo que le es propio, da a la palabra un sentido y uno solo. Contra esta unilateralidad choca violentamente otra unilateralidad. La ironía trágica podrá consistir en mostrar cómo en el curso de la acción el héroe se encuentra literalmente «preso en la palabra», una palabra que se vuelve contra él aportándole la amarga experiencia del sentido que se obstinaba en no reconocer[7]. Sólo por encima de

---

[4] Cf. EURÍPIDES, *Fenicias*, 499 y ss.: «Si la misma cosa fuera igualmente para todos bella y sensata, los humanos no conocerían la controversia de las disputas. Pero para los mortales nada hay semejante ni igual, salvo en las palabras: la realidad es completamente diferente».

[5] La misma ambigüedad aparece en los demás términos que ostentan un puesto mayor en la textura de la obra: *díkē, phílos* y *philía, kérdos, timḗ, orgḗ, deinós.* Cf. R. F. GOHEEN, *The Imagery fo Sophocles'Antigone*, Princeton, 1951, y Ch. P. SEGAL, «Sophocles'Praise of Man an the Conflicts of the Antigone», *Arion*, 3, 2, 1964, páginas 46-66.

[6] E. BENVENISTE (*Noms d'agent et noms d'action en indo-européen*, París, 1948, pp. 79-80) ha señalado que *némein* tiene la idea de una atribución regular, de un reparto regulado por la autoridad del derecho consuetudinario. Este sentido da cuenta de dos grandes series en la historia semántica de la raíz **nem*. *Nómos*, atribución regular, regla consuetudinaria, costumbre, rito religioso, ley divina o cívica, convención; *nómos*, atribución territorial fijada por la costumbre, pastizal, provincia. La expresión *tà nómizómena* designa el conjunto de lo que se debe a los dioses; *tà nómima* las reglas con valor religioso o político; *tà nomísmata* las costumbres o la moneda que tienen curso en una ciudad.

[7] En Antígona, en el v. 481, Creonte condena a la joven que ha transgredido «los *nómoi* establecidos». Hacia el final de la pieza, en 1113, inquieto por las amenazas de Tiresias, jura respetar en adelante «los *nómoi* establecidos». Pero de una fórmula a otra *nómos* ha cambiado de sentido. En 481 Creonte la emplea como sinónimo de *kḗrygma*, edicto público proclamado por el jefe de la ciudad; en 1113, la palabra ha recuperado en la boca de Creonte el sentido que le daba al principio Antígona: ley religiosa, ritual funerario.

la cabeza de los personajes, entre el autor y el espectador, se anuda otro diálogo en el que la lengua recupera su virtud de comunicación y como su transparencia. Pero lo que transmite el mensaje trágico, cuando es comprendido, es precisamente el que existan en las palabras intercambiadas entre los hombres zonas de opacidad y de incomunicabilidad. En el momento en que ve a los protagonistas en la escena apegarse exclusivamente a un sentido y, así cegados, perderse a sí mismos y desgarrarse unos a otros, el espectador comprende que hay en realidad dos sentidos posibles, o más. El mensaje trágico se hace para él inteligible en la medida en que, arrancado a sus certidumbres y a sus limitaciones antiguas, da cuerpo a la ambigüedad de las palabras, de los valores, de la condición humana. Reconociendo el universo como conflictivo, abriéndose a una visión problemática del mundo, se convierte él mismo a través del espectáculo en conciencia trágica.

El *Agamenón* de Esquilo podría proporcionar buenos ejemplos de otro tipo de ambigüedad trágica. Se trata de sobreentendidos, utilizados de forma plenamente consciente por ciertos personajes del drama para disimular, en los discursos que dirigen a su interlocutor, un segundo discurso, contrario al primero, y cuyo sentido sólo es perceptible a aquellos que disponen, en la escena y en el público, de los elementos de información necesarios[8]. Al acoger a Agamenón en el umbral de su palacio, Clitemestra utiliza este lenguaje de doble registro: suena agradablemente a los oídos del esposo como prenda de amor y de fidelidad conyugal; pero, ya equívoco para el coro, que presiente en él una oscura amenaza, se revela plenamente siniestro al espectador que descifra en él claramente el proyecto de muerte que ella ha tramado contra su marido[9]. Lo am-

---

[8] Como dice el Vigilante: «Hablo para los que saben; para los que no saben, me oculto adrede (o «yo olvido», *lḗthomai*) (38-39). Encontraremos un bello ejemplo de destreza anfibológica en el v. 136: casi cada palabra es susceptible de doble interpretación. Puede entenderse: «Degollando una temblorosa liebre con sus crías antes de que las haya dado a luz», y también «sacrificando una pobre criatura temblorosa, su propia hija, al frente del ejército».

[9] Cf. W. B. STANDFORD, *op. cit.*, pp. 137-162. Algunos ejemplos: desde las primeras palabras, Clitemestra, recordando las angustias que ha sufrido en ausencia de su marido, declara que si Agamenón hubiera recibido tantas heridas como los rumores han hecho correr, «su cuerpo tendría más agujeros que una red» (868). La fórmula es de una ironía siniestra: es precisamente de esa forma como el rey va a perecer, preso en la red mortal (1115), red sin salida (1382), red de pesca (1382) que ella tiende en torno aél (1110). Las puertas, *pýlai* (604), las moradas, *dṓmata* (911), a las que se hace alusión en repetidas ocasiones no son las del palacio, como creen quienes le escuchan, sino, siguiendo la expresión consagrada, las del Hades (1291). Cuando Clite-

biguo no marca ya el conflicto de valores, sino la doblez de un personaje. Doblez casi demoníaca: el mismo discurso, las mismas palabras que llevan a Agamenón a la trampa, ocultándole el peligro, proclaman al mismo tiempo a la faz del mundo el crimen que va a perpetrarse. Y puesto que la reina, en el odio que confiesa hacia su cónyuge, se convierte en el curso del drama en el instrumento de la justicia divina, tiene valor oracular el discurso secreto que ella disimula en sus palabras de bienvenida. Al hablar de la muerte del rey, la vuelve, como si fuera un profeta, inevitable. Lo que Agamenón no puede oír en las palabras de Clitemestra es, por tanto, realmente la verdad de lo que se dice. Formulada en alta voz, esa palabra adquiere toda la fuerza ejecutoria de una imprecación: inscribe en el ser, de antemano y para siempre, lo que ella ha enunciado. A la ambigüedad del discurso de la reina responde exactamente la de los valores simbólicos vinculados a la alfombra de púrpura tendida por sus cuidados ante el rey y por la que ella le incita a caminar. Cuando penetra en su palacio como le invita Clitemestra en términos que evocan al mismo tiempo una morada completamente distinta, son las puertas del Hades lo que, sin saberlo, franquea Agamenón. Cuando posa su pie desnudo sobre los «suntuosos tejidos» con los que ha sido sembrado el suelo, el «camino de púrpura» que han hecho nacer bajo sus pasos no es en modo alguno, como él imagina, la consagración casi excesiva de su gloria, sino una forma de entregarle a los poderes infernales, de condenarle sin remisión a la muerte, esa muerte «roja» que va hacia él en el mismo «suntuoso tejido» preparado por Clitemestra para hacerle caer ahí en la trampa, como en una red[10].

La ambigüedad que se encuentra en *Edipo Rey* es muy diferente. No concierne ni a la oposición de los valores ni a la doblez del

---

mestra afirma que el rey encuentra en ella *gynaîka pistḗn, domátōn kýna,* «una mujer fiel, una perra guardián de la casa», dice en realidad lo contrario de lo que parece *gynaik'ápiston,* una mujer infiel, que se ha comportado como una perra (606-607). Como observa el escoliasta, *kýōn* (la perra) significa una mujer que tiene más de un hombre. Cuando evoca a Zeus *Téleios,* el Zeus por quien todo se acaba, por quien realiza, *télei* sus deseos (973-974), no es en el Zeus del buen retorno en quien piensa, como podría imaginarse, sino en el Zeus funerario, dueño de la muerte «que todo acaba».

[10] Compárense los vv. 910, 921, 936, 946, 949 por un lado y 960-961, 1383, 1390 por otro; se observará el siniestro juego de palabras *heimátōn baphás* (960), tinte de las telas, que evoca *haimátōn baphás,* teñido en sangre (cf. *Coéforas,* 1010-1013). Es sabido que en Homero la sangre y la muerte se llaman *porphýreoi* («de color purpúreo»). Según ARTEMIDORO, *Clave de los sueños,* I, 77 (pp. 84, 2-4, Pack): «El color púrpura tiene cierta afinidad con la muerte»; cf. L. GERNET en *Problèmes de la couleur,* París, 1957, pp. 321-324.

personaje que dirige la acción y se complace en jugar con su víctima. En el drama del que es víctima, es Edipo, y sólo Edipo, quién lleva el juego. Nada, a no ser su voluntad obstinada de desenmascarar al culpable, la alta idea que se ha hecho de su cargo, de sus capacidades, de su juicio (su *gnṓmē*), su deseo apasionado de conocer a cualquier precio la verdad, nada le obliga a llevar la investigación hasta el final. Tiresias, Yocasta, el pastor tratan sucesivamente de detenerle. En vano. No es hombre que se contente con términos medios, que se acomode a un compromiso. Edipo va hasta el final. Y al término del camino que ha trazado hacia y contra todos, Edipo descubre que, al llevar el juego desde el principio al fin, ha sido él mismo con quien se ha jugado desde ese mismo principio hasta el final. Así podrá, en el momento en que se reconoce responsable de haber forjado su desgracia con sus propias manos, acusar a los dioses de haber preparado y ejecutado todo[11]. El equívoco en los propósitos de Edipo corresponde al ambiguo estatuto a él conferido en el drama y sobre el que está construida toda la tragedia. Cuando Edipo habla, llega a expresar a veces otra cosa o lo contrario de lo que dice. La ambigüedad de sus palabras no traduce la doblez de su carácter, que es todo de una pieza, sino, más profundamente, la dualidad de su ser. Edipo es doble. Constituye por sí mismo un enigma cuyo sentido no adivinará hasta descubrirse a sí mismo completamente lo contrario de lo que creía o parecía ser. Edipo no entiende el discurso secreto que se va formando sin que él lo sepa, en el seno de su propio discurso. Y ningún testigo del drama, en escena, al margen de Tiresias es capaz de percibirlo. Son los dioses los que reenvían a Edipo, como eco a alguna de sus palabras, su propio discurso deformado o invertido[12]. Y este eco inverso, que suena co-

---

[11] Cf. R. P. WINNINGTON-INGRAM, «Tragedy and Greek Archaic Tought», en *Classical Drama and its Influence*, Essays Presented to H. D. F. Kitto, 1965, páginas 31-50.

[12] También aquí remitiré al lector a la obra de W. B. STANFORD, a los comentarios de R. JEBB, *Œdipus Tyrannus*, 1887, y de J. C. KAMERBEEK, *The Plays of Sophocles*, IV, *The Œdipus Tyrannus*, 1967. Sólo pondremos unos pocos ejemplos: Creonte acaba de hablar de bandidos, en plural, que mataron a Layo. Edipo responde: ¿cómo *el* asesino, *ho lēstḗs*, habría podido cometer ese acto sin un «cómplice»? (124). El escoliasta observa: «Edipo piensa en su cuñado». Pero con ese singular Edipo, sin saberlo, se condena a sí mismo. Como reconocerá algo más adelante (842-847); si hubiera habido asesinos, él no sería culpable; pero si ha habido un hombre, único y solo, el crimen le es evidentemente imputable. En 137-141 hay tres ambigüedades: 1) Al eliminar la mácula no lo hace en pro de amigos lejanos, sino por sí mismo: ignora lo certeramente que está hablando. 2) El asesino del rey podría verse tentado a atacarle a él: efectivamente, Edipo se sacará los ojos. 3) Al acudir en ayuda de Layo, sirve a su propia causa: no, se destruirá a sí mismo. Todo el pasaje de

mo una carcajada siniestra, es en realidad una rectificación. Lo que Edipo dice sin querer, sin comprenderlo, constituye la única verdad auténtica de sus palabras. La doble dimensión del lenguaje edípico reproduce, por tanto en forma inversa, la doble dimensión del lenguaje de los dioses, tal como se expresa en la fórmula enigmática del oráculo. Los dioses saben y dicen la verdad, pero la manifiestan formulándola en unas palabras que, al parecer de los hombres, dicen una cosa completamente distinta. Edipo no sabe ni dice la verdad, pero las palabras de que se sirve para decir algo distinto a ella la manifiestan sin él saberlo nítidamente para quien tiene el don del «doble oído», como el adivino posee el de profecía. El lenguaje de Edipo aparece así como el lugar en el que se anudan y se enfrentan en la misma palabra dos discursos diferentes: un discurso humano y uno divino. Al principio, los dos discursos son completamente distintos y están separados uno del otro; al término del drama, cuando todo se haya aclarado, el discurso humano se invierte y se transforma en su contrario; los dos discursos se reúnen: el enigma queda resuelto. En las gradas del teatro los espectadores ocupan una situación privilegiada, que les permite, como a los dioses, oír al mismo tiempo los dos discursos opuestos y seguir de un extremo al otro, a través del drama, la confrontación.

Entonces se comprende por qué desde el punto de vista de la anfibología, *Edipo Rey* tiene un alcance ejemplar. Aristóteles, al recordar que los dos elementos constitutivos de la fabulación trágica son, además de lo «patético», el reconocimiento *(anagnṓrisis)* y la peripecia *(peripétia)*, es decir, la inversión de la acción en su contrario *(eis tò enantíon tôn prattoménōn metabolḗ)* observa que, en *Edipo Rey*, el reconocimiento es el más hermoso, porque coincide con la peripecia[13]. El reconocimiento que realiza Edipo no se re-

---

los vv. 258-265, con su conclusión: «Por estas razones, *como si Layo fuera mi padre*, combatiré para él», es ambiguo. La frase: «Si su descendencia no hubiera abortado» significa también: «Si su descendencia no se hubiera visto abocada a un destinado desgraciado». En los vv. 551-552 la amenaza de Edipo a Creonte: «Si crees que atacarás a un pariente sin pagarlo, te equivocas» se vuelve contra él mismo: pagará por el asesinato de su padre. En los vv. 572-573 hay doble sentido: «(Tiresias) no habría pretendido que yo he matado a Layo», pero también: «No habría revelado que he matado a Layo». En el v. 928, la posición de *hḗde*, entre *mḗtēr* y *tôn téknōn* relaciona *gynḗ* y *mḗtēr*: su mujer, que es también su madre. En los vv. 955-956: «Él te anuncia que tu padre Pólibo muerto», pero también: «Él te anuncia que tu padre no es Pólibo, sino un muerto». En el v. 1183, Edipo desea la muerte y exclama: «Oh luz, ojalá pueda verte por última vez». Pero *phôs* tiene dos sentidos en griego, luz de la vida y luz del día. El sentido que no pretende Edipo será el verdadero.

[13] *Poética*, 1452a, 32-33.

fiere, en efecto, a nadie más que el propio Edipo. Y esta identificación final del héroe por sí mismo constituye una inversión completa de la acción, en los dos sentidos que puede darse a la fórmula de Aristóteles (tampoco exenta de ambigüedad): la situación de Edipo aboca a un resultado inverso al que se había pretendido. Al iniciarse el drama, el extranjero corintio, descifrador de enigmas, salvador de Tebas, situado al frente de la ciudad y al que el pueblo venera como igual a un dios por su saber y su abnegación por la cosa pública, debe hacer frente a un nuevo enigma, el de la muerte del antiguo rey. ¿Quién mató a Layo? Al término de la investigación, el justiciero se descubre idéntico al asesino. Tras la elucidación progresiva del enigma policíaco, que forma la trama de la acción trágica, lo que se representa de hecho es el reconocimiento por Edipo de su identidad. Cuando aparece por primera vez, al inicio de la pieza, para anunciar a los suplicantes su resolución de descubrir cueste lo que cueste al criminal y su certeza de conseguirlo, se expresa en unos términos cuya ambigüedad subraya que detrás de la pregunta a la que se jacta de responder (¿quién mató a Layo?) se esboza en filigrana otro problema (¿quién es Edipo?). «Remontándome a mi vez», declara orgullosamente el rey, «al origen (de los sucesos que han permanecido desconocidos), seré yo quien los saque a la luz», *egṑ phanō̂*[14]. El escoliasta no deja de observar que en ese *egṑ phanō̂* hay algo disimulado que Edipo no quiere decir, pero que el espectador comprende «puesto que todo será descubierto en el propio Edipo, *epeì tò pân en autôi phanḗsetai*». *Egṑ phanō̂:* soy yo quien sacará a la luz al criminal... pero también: yo me descubriré a mí mismo como criminal.

¿Quién es, por tanto, Edipo? Como su propio discurso, como la palabra del oráculo, Edipo es doble, enigmático. Desde el principio al fin del drama sigue siendo psicológica y moralmente el mismo: un hombre de acción y de decisión, de un valor que nada puede abatir, de inteligencia avasalladora, y al que no se puede imputar ninguna falta moral, ninguna infracción deliberada a la justicia. Pero sin que lo sepa, sin haberlo querido ni merecido, este personaje edípico se revela, en todas sus dimensiones, social, religiosa, humana, inverso a lo que aparecía al frente de la ciudad. El extranjero corintio es en realidad natural de Tebas: el descifrador de enigmas, un enigma que no puede descifrar; el justiciero, un criminal; el clarividente, un ciego; el salvador de la ciudad, su perdición. Edipo,

---

[14] *Edipo Rey*, 132.

célebre para todos[15], el primero de los humanos[16], el mejor de los mortales[17], el hombre del poder, de la inteligencia, de los honores, de la riqueza, resulta ser el último, el más desventurado[18], y el peor de los hombres[19], un criminal[20], una mancilla[21], objeto de horror para sus semejantes[22], odiado por los dioses[23], reducido a la mendicidad y al exilio[24].

Dos rasgos señalan el alcance de esta «inversión» de la condición edípica. En las primeras palabras que le dirige, el sacerdote de Zeus hace de Edipo, en cierta forma, un igual a los dioses: *isoûmenos theoîsi*[25]. Cuando el enigma queda resuelto, el coro reconoce en Edipo el modelo de una vida humana que, a través de este paradigma, le parece igual a la nada, *ísa kaì tò mēdén*[26]. En el punto de partida Edipo es el espíritu clarividente, la inteligencia lúcida que, sin ayuda de nadie, sin el socorro de un dios ni de un presagio, ha sabido adivinar, mediante los recursos de su sola *gnṓmē* («juicio»), el enigma de la Esfinge. No tiene más que desprecio para la mirada ciega del adivino cuyos ojos están cerrados a la luz del sol y que, según su propia expresión «sólo vive de tinieblas»[27]. Pero cuando la oscuridad se ha disipado, cuando todo se ha vuelto claro[28], cuando la luz se hace sobre Edipo, es entonces precisamente cuando ve la luz por última vez. Desde el momento en que Edipo es «elucidado», puesto al descubierto[29], ofrecido a los ojos de todos como espectáculo de horror[30], ya no le es posible ver ni ser visto. Los tebanos apartan de él sus ojos[31], incapaces de contemplar de frente aquel mal «espantoso de mirar»[32], aquella miseria cuya historia y vista no se puede soportar[33]. Y si Edipo ciega sus párpados es, como

---

15 *Edipo Rey*, 8.
16 *Ibid.*, 33.
17 *Ibid.*, 46.
18 *Ibid.*, 1204-1206 y ss., 1397.
19 *Ibid.*, 1433.
20 *Ibid.*, 1397.
21 *Ibid.*
22 *Ibid.*, 1306.
23 *Ibid.*, 1345.
24 *Ibid.*, 455-456, 1518.
25 *Ibid.*, 31.
26 *Ibid.*, 1187-1188.
27 *Ibid.*, 374.
28 *Ibid.*, 1182.
29 *Ibid.*, 1213.
30 *Ibid.*, 1397.
31 *Ibid.*, 1303-1305.
32 *Ibid.*, 1297.
33 *Ibid.*, 1312.

él mismo explica[34], porque se le ha vuelto imposible sostener la mirada de ninguna criatura humana, tanto viva como muerta. Si hubiera podido, se habría taponado también los oídos para enmurallarse en una soledad que le apartara de la sociedad de los hombres. La luz que los dioses han proyectado sobre Edipo es demasiado resplandeciente para que un ojo mortal pueda contemplarla. Ella expulsa a Edipo de este mundo, hecho para la claridad del sol, para la mirada humana, para el contacto social. Ella le devuelve al mundo solitario de la noche donde vive Tiresias, que también ha pagado con sus ojos, con el don de la visión doble, el acceso a la otra luz, la luz cegadora y terrible de lo divino.

Considerado desde el punto de vista de los hombres, Edipo es el jefe clarividente, igual a los dioses; mirado desde el punto de vista de los dioses, aparece ciego, igual a nada. La inversión de la acción, como ambigüedad de la lengua, marca la duplicidad de una condición humana que, a modo de enigma, se presta a dos interpretaciones opuestas. El lenguaje humano se invierte cuando los dioses hablan a través de él. La condición humana se invierte —por grande, por justa, por feliz que sea— cuando se la mensura con la medida de los dioses. Edipo «había lanzado su flecha más lejos que cualquier otro, había conquistado la felicidad más afortunada»[35]. Pero frente a los Inmortales, el que se eleva más alto es también el más bajo. Edipo, el bienaventurado, toca el fondo de la desventura: «¿Qué hombre», canta el coro, «ha conocido otra felicidad que la que él imagina para volver a caer en el infortunio tras esa ilusión? Con tu destino sí, con tu destino, como ejemplo ante mis ojos, desventurado Edipo, no estimo feliz ninguna vida de los humanos»[36].

Si tal es, como los helenistas reconocen de modo unánime[37], el sentido de la tragedia, se admitirá que *Edipo Rey* no está centrada sólo en el tema del enigma, sino que, en su presentación, en su desarrollo, en su desenlace, la pieza misma está construida como enigma. La ambigüedad, el reconocimiento, la peripecia, homólogos unos de otros, se integran igualmente en la estructura enigmática de

---

[34] *Ibid.*, 1370 y ss.

[35] *Ibid.*, 1196-1197.

[36] *Ibid.*, 1189 y ss. En este sentido la tragedia, desde antes de Platón, sostiene el punto de vista contrario del de Protágoras y la «filosofía ilustrada» desarrollada por los sofistas en el siglo V. Lejos de que el hombre sea la medida de todas las cosas, es Dios quien es la medida del hombre, igual que de todo lo demás; cf. KNOX, *op. cit.*, páginas 150 y ss., 184.

[37] Cf. también, en último lugar, E. R. DODDS, «On Misunderstanding the *Œdipus Rex*», *Greece and Rome*, 2.ª serie, 13, 1966, pp. 37-49.

la obra. La clave de bóveda de la arquitectura trágica, el modelo que sirve como de matriz a su organización dramática y a su lengua, es la inversión, es decir, el esquema formal según el cual los valores positivos se invierten en negativos, cuando se pasa de uno a otro de los planos, humano y divino, que la tragedia une y opone, como el enigma, según la definición de Aristóteles, une juntamente términos irreconciliables[38].

A través de este esquema lógico de la inversión, correspondiente al modo de pensar ambiguo propio de la tragedia, se les propone a los espectadores una enseñanza de tipo particular: el hombre no es un ser que se pueda describir o definir; es un problema, un enigma, cuyo doble sentido jamás se termina de descifrar. La significación de la obra no se explica ni por la psicología ni por la moral: es de orden específicamente trágico[39]. El parricidio, el incesto, no corresponden ni al carácter de Edipo, su *êthos,* ni a una falta moral, *adikía,* que hubiera cometido. Si mata a su padre, si se acuesta con su madre, no es porque más o menos oscuramente odie al primero y esté enamorado de la segunda. Respecto a aquellos que cree ser sus verdaderos, sus únicos padres, Mérope y Pólibo, Edipo experimenta los sentimientos de la correspondiente ternura filial. Cuando mata a Layo lo hace en situación de legítima defensa contra un extranjero que le ha herido primero; cuando se casa con Yocasta, se trata de un matrimonio de conveniencia con una extraña que la ciudad de Tebas le impone pare hacerle acceder al trono, en recompensa de su hazaña: «A un fatal himeneo, a una unión maldita, la ciudad me ha obligado y yo no sabía nada [...]. Recibí este don que jamás habría debido recibir de Tebas, tras haberle sido tan útil»[40]. Como Edipo proclama: al cometer el parricidio y el incesto, ni su persona *(sôma)* ni sus actos *(érga)* están en cuestión; en realidad, él mismo no ha hecho nada *(ouk éreksa)*[41]. O mejor dicho, mientras cometía un acto, el sentido de su acción, sin saberlo y sin que él participara en lo más mínimo, se invertía. La legítima defensa se convertía en parricidio; el matrimonio que consagraba su gloria, en incesto. Inocente y puro desde el punto de vista del derecho humano, es culpable y sacrílego desde el punto de vista religioso. Lo que ha realizado

[38] *Poética,* 1458a 26. Este esquema de la inversión debe relacionarse con el que se encuentra en el pensamiento de Heráclito, especialmente fragmento 88, expresado por el verbo *metapíptein* («transformarse»). Cf. Clémence RAMNOUX, *Heráclite ou l'homme entre les choses et les mots,* 1959, pp. 33 y ss., y 392.

[39] Sobre esta especificidad del mensaje trágico, cf. *supra,* pp. 25-26.

[40] *Edipo en Colono,* 525 y 539-541.

[41] *Ibid.,* 265 y ss., 521 y ss., 539.

sin saberlo, sin mala intención ni voluntad delictiva no deja de ser por ello el golpe más terrible contra el orden sagrado que gobierna la vida humana. Semejante a esos pájaros que comen carne de semejantes, para repetir la expresión de Esquilo[42], se ha hartado dos veces en su propia carne, primero derramando la sangre paterna, luego uniéndose a la materna. De este modo, por una maldición divina tan gratuita como la elección de que se benefician otros héroes de la leyenda, Edipo se encuentra expulsado del vínculo social, arrojado fuera de la humanidad. En adelante es *ápolis;* encarna la figura del excluido. En su soledad, aparece a la vez más acá de lo humano, bestia fiera, monstruo salvaje, y más allá de lo humano, portador de una calificación religiosa temible, como un *daímōn*. Su mancilla, su *ágos,* no es más que el envés del poder sobrenatural que se ha concentrado en él para perderle; al mismo tiempo que mancillado, es sagrado y santo, *hierós* y *eusebḗs*[43]. A la ciudad que le acoja, a la tierra que cubra su cadáver, aportará la prenda de las mayores bendiciones.

Este juego de la inversión se expresa, paralelamente a las expresiones ambiguas, por otros procedimientos estilísticos y dramáticos. En especial por lo que B. Knox[44] denomina una inversión *(reversal)* en el empleo de los términos en el curso de la acción trágica. No podemos hacer otra cosa que remitirnos a su excelente estudio del que recordaremos sólo algunos ejemplos. Una primera forma de esta inversión consiste en utilizar, para caracterizar el estado de Edipo, un vocabulario cuyos valores se invierten sistemáticamente al pasar de la activa a la pasiva. Edipo es presentado como un cazador que rastrea, acosa y hace salir a la fiera[45] que vaga por la montaña, a la que su persecución hace huir precipitadamente[46] y relega lejos de los humanos[47]. Pero en esta caza, el cazador termina por ser él mismo la presa: expulsado por la imprecación terrible de sus padres[48], Edipo vaga y muge como una fiera[49], antes de sacarse los ojos y de huir a las salvajes montañas del Citerón[50]. Edipo realiza una investiga-

42 *Suplicantes,* 226.
43 *Edipo en Colono,* 287.
44 *Oedipus at Thebes. Sophocles' Tragic Hero and his Time,* 1957, 2.ª ed., 1966, p. 138.
45 *Edipo Rey,* 109-110, 221, 475 y ss.
46 *Ibid.,* 468.
47 *Ibid.,* 479.
48 *Ibid.,* 418.
49 *Ibid.,* 1255, 1265.
50 *Ibid.,* 1451.

ción a la vez judicial y científica, subrayada por el empleo repetido del verbo *zētein*[51]. Pero el investigador es también el objeto de la investigación, el *zētôn* es también el *zētoúmenon*[52], como el examinador, el interrogador[53] es también la respuesta a la pregunta[54]. Edipo es el descubridor[55] y el objeto del descubrimiento[56], el mismo que es descubierto[57]. Es el médico, que emplea un vocabulario médico para hablar del mal que sufre la ciudad, pero también el enfermo[58] y la enfermedad[59].

Otra forma de inversión es la siguiente: los términos que califican a Edipo en la cúspide de su gloria van separándose uno a uno de él para fijarse sobre personajes divinos: la grandeza de Edipo se reduce a nada a medida que se afirma más claramente, en contraste con la suya, la de los dioses. En el verso 14, el sacerdote de Zeus, en sus primeras palabras, se dirige a Edipo como soberano: *kratýnōn;* en el 903, el coro implora a Zeus como soberano; *ô kratýnōn.* En el 48 los tebanos llaman a Edipo salvador: *sōtḗr;* en el 150, es Apolo quien es invocado como salvador por hacer cesar *(paustḗrios)* el mal, como Edipo antaño por hacer «cesar» la esfinge[60]. En 237, Edipo da órdenes como dueño del poder y del trono *(egṑ krátē te kaì thrónous némō);* en 201, el coro implora a Zeus, «dueño del poder del rayo» *(astrapân krátē némōn).* En el 441, Edipo recuerda la hazaña que le ha hecho grande *(mégas);* en el 871, el coro rememora que en las leyes celestes reside un dios grande *(mégas)* que no envejece. La dominación *(archḗ)* que Edipo se jacta de ejercer[61], la reconoce el coro como inmortal para siempre en las manos de Zeus[62]. El socorro *(alkḗ),* que el sacerdote pide en el 42 a Edipo, es el mismo que el coro implora, en el 189, de la diosa Atenea. En el primer verso de la tragedia, Edipo se dirige a los suplicantes como un padre que habla a sus hijos; pero en el 202, para acabar con la peste de la ciudad, es a Zeus a quién el coro confiere el título de padre: *ô Zeû páter.*

---

51 *Ibid.*, 278, 362, 450, 658-659, 1112.
52 Cf. PLUTARCO, *De curiositate,* 522, y *Edipo Rey,* 362, 450, 658-659, 1112.
53 *Edipo Rey, skopeîn:* 68, 291, 407, 964; *historeîn:* 1150.
54 *Ibid.*, 1180-1181.
55 *Ibid.*, *heureîn, heuretḗs:* 68, 108, 120, 440, 1050.
56 *Ibid.*, 1026, 1108, 1213.
57 *Ibid.*, 1397: *heurískomai.*
58 *Ibid.*, 674.
59 *Ibid.*, 1293, 1387-1388, 1396.
60 *Ibid.*, 397.
61 *Ibid.*, 259, 383.
62 *Ibid.*, 905.

Ni siquiera el nombre de Edipo está libre de esos efectos de inversión. Ambiguo, lleva en sí el mismo carácter enigmático que marca toda la tragedia. Edipo es el hombre de pies hinchados *(oîdos)*, enfermedad que recuerda al niño maldito, rechazado por sus padres, expuesto para perecer en medio de la naturaleza salvaje. Pero Edipo es también el hombre que sabe *(oîda)* el enigma del pie, que consigue descifrar, sin tomarlo al revés[63], el oráculo[64] «de la siniestra profetisa, de la Esfinge de oscuro canto»[65]. Y este saber entroniza en Tebas al héroe extranjero, le establece sobre el trono en lugar de los reyes legítimos. El doble sentido de *Oidípous* se encuentra en el interior del nombre mismo, en la oposición entre las dos primeras sílabas y la tercera. *Oîda:* «yo sé», una de las palabras claves en boca de Edipo triunfante, de Edipo tirano[66]. *Poûs:* «el pie», marca impuesta desde el nacimiento a aquel cuyo destino es terminar como ha empezado, marginado, semejante al animal salvaje al que su *pie* hace huir[67], al que su *pie* aísla de los humanos en la esperanza vana de escapar a los oráculos[68], perseguido por la maldición del *pie* terrible[69] por haber infringido las leyes sagradas de elevado pie[70], e incapaz en adelante de sacar el *pie* de los males en los que se ha precipitado al elevarse hasta la cúspide del poder[71]. Toda la tragedia de Edipo está, pues, como contenida en el juego al que se presta el enigma de su nombre. Al sapientísimo dueño de Tebas, que protege la Buena Fortuna, parece oponerse radicalmente el niño maldito, el *Pie hinchado* expulsado de su patria. Pero para que Edipo sepa realmente quién es, es menester que el primero de los dos personajes de los que se ha revestido al principio se invierta hasta coincidir con el segundo.

---

63 Escolio a Eurípides, *Fenicias,* 45.
64 *Edipo Rey,* 1200.
65 *Ibid.,* 130; *Fenicias,* 1505-1506.
66 *Edipo Rey,* 58-59, 84, 105, 397; cf. también 43.
67 *Ibid.,* 468.
68 *Ibid.,* 479 y ss.
69 *Ibid.,* 418.
70 *Ibid.,* 866.
71 *Ibid.,* 878; cf. KNOX, *op. cit.,* pp. 182-184. A su llegada, el mensajero de Corinto pregunta: «¿Sabéis dónde esta Edipo?». Como observa Knox, los tres versos 924-926 concluyen con el nombre de Edipo y con el adverbio interrogativo *hópou,* lo cual da: *máthoim' hópou - Oidípou - hópou.* «Estos violentos juegos de palabra», escribe Knox, «que sugieren una conjugación fantástica de un verbo "conocer donde", formada a partir del nombre del héroe que no sabe —como le dijo Tiresias— quién es (413-414), son la irónica risa de los dioses, a quienes Edipo "excluye" en su búsqueda de la verdad.»

El saber de Edipo, cuando descifra el enigma de la Esfinge, se dirige ya en cierta forma sobre sí mismo. ¿Cuál es el ser, pregunta la siniestra cantora, que es a la vez *dípous, trípous, tetrápous*? («dos, tres, cuatro pies»). Para *Oi-dípous,* el misterio sólo es uno en apariencia: se trata con toda certeza de él, se trata del hombre. Pero esta repuesta sólo es un saber en apariencia; enmascara el verdadero problema: ¿Qué es entonces el hombre?, ¿qué es Edipo? La pseudorespuesta de Edipo le abre de par en par las puertas de Tebas. Pero al situarle al frente del estado establece, disimulándosela, su verdadera identidad de parricida e incestuoso. Penetrar en su propio misterio es para Edipo reconocer en el extranjero que reina en Tebas al hijo del país, antaño rechazado. Esta identificación, en lugar de integrar definitivamente a Edipo en la patria que es la suya, de fijarle en el trono que en adelante ocupará no como un tirano extranjero, sino como el hijo legítimo del rey, hace de él un monstruo que hay que expulsar para siempre de la ciudad, arrancarle del mundo humano.

Venerado como igual a un dios, dueño incontestado de la justicia, portador entre sus manos de la salvación de toda la ciudad, tal es, situado por encima de los demás hombres, el personaje de Edipo el Sabio, que al final del drama se invierte para proyectarse en una figura contraria: en el último escalón de la decadencia aparece Edipo-pie hinchado, abominable mácula, concentrando en sí toda la impureza del mundo. El rey divino, purificador y salvador de su pueblo, llega a ser el criminal mancillado al que se debe expulsar como un *pharmakós,* un chivo expiatorio, para que la ciudad, pura otra vez, se salve.

Siguiendo el eje cuyo vértice y base respectivamente ocupan el rey divino y el *pharmakós* es, en efecto, como se realiza la serie de inversiones que afectan al personaje de Edipo y hacen del héroe el «paradigma» del hombre ambiguo, del hombre trágico.

El aspecto cuasi divino de la majestuosa figura que avanza sobre el umbral de su palacio, al principio de la tragedia, no ha escapado a los comentaristas. Ya el antiguo escoliasta observaba, en su comentario al verso 16, que los suplicantes van a los altares de la casa real como a los de un dios. La expresión de la que se sirve el sacerdote de Zeus: «Nos ves aquí reunidos junto a tus altares» aparece tanto más cargada de sentido cuanto que el propio Edipo se pregunta: «¿Por qué estáis ahí postrados en una actitud ritual de súplica hacia mí, con vuestros ramos coronados de cintas?». Esta veneración hacia un hombre situado más alto que el ser humano porque ha sal-

vado a la ciudad «con la ayuda de un dios»[72], que se ha revelado, por un favor sobrenatural, como la *Týchē,* la Buena Fortuna de la ciudad[73], no se pierde de principio a fin de la pieza. Incluso después de haberse revelado la doble mancilla de Edipo, el coro no deja de celebrar como su salvador a aquel que llama «mi rey», y que se ha «erguido como una torre contra la muerte»[74]. En el momento mismo en el que evoca los crímenes inexpiables del desventurado, el coro concluye: «Y, sin embargo, a decir verdad, gracias a ti he podido recuperar el aliento y el descanso»[75].

Pero justamente en el momento crucial del drama, en el que el destino de Edipo pende de un hilo, es cuando la polaridad entre el estatuto de semidiós y el de chivo expiatorio se revela con mayor claridad. ¿Cuál es entonces la situación? Se sabe ya que Edipo es quizá el asesino de Layo: la simetría de los oráculos emitidos por un lado a Edipo y por otro a Layo y a Yocasta, hace más abrumadora todavía la angustia que acongojaba el corazón de los protagonistas y de los nobles tebanos. El mensajero de Corinto llega entonces: anuncia que Edipo no es el hijo de aquellos a los que cree sus padres; es un niño expósito; él mismo lo recogió de manos de un pastor en el Citerón. Yocasta, para quien desde ahora todo está claro, implora a Edipo que no siga con la investigación. Éste se niega. La reina le dirige entonces esta última advertencia: «¡Desventurado, ojalá nunca sepas quién eres!». Pero también esta vez el tirano de Tebas se equivoca sobre el sentido de lo que es Edipo. Cree que la reina teme que se divulgue el bajo origen de «niño expósito» y que su matrimonio se revele como una unión desigual con un donnadie, con un esclavo, hijo de esclavos hasta la tercera generación[76]. Es entonces precisamente cuando Edipo se yergue. En su alma abatida, el anuncio del mensajero hace nacer una loca esperanza que el corazón comparte y que expresa gozosamente en su canto. Edipo se proclama hijo de la *Týchē,* de la Buena Fortuna, la cual, invirtiendo su situación en el curso de los años, de «pequeño» que era le ha hecho «grande»[77], es decir, ha transformado al niño expósito y contrahecho en el sabio dueño de Tebas. Ironía de las palabras: Edipo no es el hijo de la *Týchē;* como lo ha predicho Tiresias[78], es su víctima; y la «in-

72 *Edipo Rey,* 38.
73 *Ibid.,* 52.
74 *Ibid.,* 1200-1201.
75 *Ibid.,* 1219 y ss.
76 *Ibid.,* 1062-1063.
77 *Mikròn kaì mégan: ibid.,* 1083.
78 *Ibid.,* 442.

versión» se produce en sentido contrario, convirtiendo al gran Edipo en lo más pequeño que existe, al igual a un dios en un igual a nada.

Sin embargo, es comprensible la ilusión de Edipo y del coro. El niño expósito puede ser un desecho del que alguien quiere librarse, monstruo deforme o vil esclavo. Pero también puede ser un héroe de destino excepcional. Salvado de la muerte, vencedor de la prueba que le es impuesta desde su nacimiento, el excluido se revela como elegido, investido de poderes sobrenaturales[79]. Vuelto triunfante a la patria que le expulsó, vivirá no ya como un ciudadano ordinario, sino como dueño absoluto, reinando sobre sus súbditos a la manera de un dios en medio de los hombres. Por eso el tema de la exposición figura en casi todas las leyendas griegas de héroes. Por tanto, si Edipo fue rechazado al nacer, separado de su estirpe humana, es sin duda, como imagina el coro, porque es hijo de algún dios, de las ninfas del Citerón, de Pan o de Apolo, de Hermes o de Dióniso[80].

Esta imagen mítica del héroe expuesto y salvado, rechazado y vuelto como vencedor, se prolonga en el siglo V, un tanto transformada, en una cierta representación del *týrannos*. Como el héroe, el tirano accede a la realeza por una vía indirecta, al margen de la descendencia legítima; como él, se califica por el poder de sus actos, por sus hazañas. Reina no por la virtud de su sangre, sino por las suyas propias; es el hijo de sus obras al mismo tiempo que de la Buena Fortuna. El poder supremo que ha sabido conquistar al margen de las normas ordinarias le sitúa, para el bien y para el mal, por encima de los demás hombres y de las leyes[81]. Según la exacta observación de B. Knox, la comparación de la tiranía con el poder de los dioses (esos dioses que se definen a los ojos de los griegos como «los más fuertes», «los más poderosos») es un lugar común de la literatura de los siglos V y IV. Eurípides[82] y Platón[83] coinciden al hablar de

---

[79] Cf. Marie DELCOURT, *Oedipe ou la légende du conquérant*, París-Lieja, 1944, donde se desarrolla este tema ampliamente y se señala bien su lugar en el mito de Edipo.

[80] *Edipo Rey*, 1086-1109.

[81] Comprendidas las leyes matrimoniales reconocidas como normas por la ciudad. En «Mariages de tyrans», *Hommage à Lucien Febvre*, 1954, pp. 41-53 (*Anthropologie de la Grèce antique*, París, 1968, pp. 344-359), L. GERNET, recordando que el prestigio del tirano procede del pasado en muchos aspectos, y que su desmesura tiene modelos en la leyenda, observa que «en Periandro se ha repetido el tema mítico del incesto con la madre». Esta madre se llama *Krateía*, que quiere decir soberanía.

[82] *Las Troyanas*, 1169.

[83] *La República*, 568 b.

la *týrannis isótheos,* de la tiranía igual a la divinidad, en tanto que es poder absoluto de hacer todo lo que quiere, de permitirse todo[84].

La otra faz de Edipo, complementaria y opuesta (su aspecto de chivo expiatorio) no ha sido tan nítidamente subrayada por los comentaristas. Hemos visto que Edipo, al término de la tragedia, es arrojado de Tebas como se expulsa al *homo piacularis* a fin de «alejar la mancilla», *tò ágos elaúnein*[85]. Pero es Louis Gernet quien ha sabido establecer de manera precisa la relación del tema trágico con el ritual ateniense del *pharmakós*[86] («chivo expiatorio»).

Tebas sufre de un *loimós*, «peste», «plaga», que se manifiesta según el esquema tradicional por agotamiento de las fuentes de la fecundidad: la tierra, los rebaños, las mujeres ya no dan a luz, mientras que una pestilencia diezma a los vivos. Esterilidad, enfermedad, muerte son sentidos con el mismo poder mancillador, un *míasma* que ha desordenado todo el curso normal de la vida. Se trata, pues, de descubrir al criminal que *es* la mácula de la ciudad, su *ágos,* a fin de expulsar el mal a través de él. Como se sabe, es lo que se produjo en Atenas, en el siglo VII, para expiar el asesinato impío de Quilón, cuando fueron expulsados los Alcmeónidas, declarados impuros y sacrílegos, *enageîs kaì alitéroi*[87].

Pero también existe en Atenas, como en otras ciudades griegas un rito anual que intentaba eliminar periódicamente las faltas acumuladas en el curso del año transcurrido. «Es costumbre de Atenas, refiere Heladio de Bizancio, llevar en procesión dos *pharmakoí* con vistas a la purificación, uno para los hombres, otro para las mujeres[88]...» Según la leyenda, el rito tendría su origen en el asesinato impío cometido por los atenienses en la persona de Androgeo el cretense: para expulsar el *loimós* desencadenado por el crimen se instituyó la costumbre de una purificación constante mediante los *pharmakoí.* La ceremonia tenía lugar el primer día de la fiesta de las Targelias, el 6 del mes Targelión[89]. Los dos *pharmakoí* que portaban collares de higos secos (negros o blancos según el sexo al que re-

---

84 Cf. PLATÓN, *La República,* 360 bd.

85 Sobre Edipo *ágos,* cf. 1426; y también 1121, 656, 921; con los comentarios de KAMERBEEK, *op. cit.*, a estos pasajes.

86 En un curso inédito, impartido en la École des Hautes Études; véase ahora J. P. GUÉPIN, *The Tragic Paradox,* Amsterdam, 1968, pp. 89 y ss. Marie DELCOURT, *op. cit.*, pp. 30-37, ha subrayado las relaciones entre el rito de la exposición y el del chivo expiatorio.

87 HERÓDOTO, 5, 70-71; TUCÍDIDES, 1, 126-127.

88 FOCIO, *Biblioteca,* p. 534 (Bekker); cf. HESIQUIO, *s. v. pharmakoí.*

89 El 6 de Targelión, día del nacimiento de Sócrates, es, según nos dice Diógenes Laercio (2, 44), aquel en el que los atenienses «purifican la ciudad».

presentaban), eran paseados por toda la ciudad; se les golpeaba en el sexo con cebollas albarranas, higueras y otras plantas salvajes[90], luego se los expulsaba; quizá incluso, al menos al principio, eran ejecutados por lapidación, quemado su cadáver y sus cenizas dispersadas[91]. ¿Cómo se elegían los *pharmakoí*? Todo hace pensar que se los reclutaba entre la hez de la población, entre los *kakoûrgoi,* carne de horca a quienes sus fechorías, su fealdad física, su baja condición, sus ocupaciones viles y repugnantes, designaban como seres inferiores, degradados, *phaûloi,* la escoria de la sociedad. Aristófanes, en *Las ranas,* opone a los ciudadanos bien nacidos, prudentes. justos, buenos y honrados, que son como la buena moneda de la ciudad, las malas piezas de cobre, «extranjeros, borrachos, pordioseros, hijos de pordioseros, recién llegados, a los que la ciudad no hubiera escogido fácilmente al azar ni siquiera como *pharmakoí*»[92]. Zetes, citando los fragmentos del poeta Hiponacte, observa que cuando un *loimós* se abatía sobre la ciudad, se escogía al más vil de todos *(amorphóteron)* como *katarmós* y *phârmakon* de la ciudad enferma[93]. En Léucade se tomaba para la purificación a un condenado a muerte. En Marsella, un pobre diablo se ofrecía por la curación de todos. Ganaba con ello un año de vida, mantenido a expensas del erario público. Al término del año, se le paseaba alrededor de la ciudad con unas execraciones solemnes para que sobre él recayeran todas las faltas de la comunidad[94]. La imagen del *pharmakós* viene también con toda naturalidad a la mente de Lisias cuando quiere denunciar a los jueces la repugnante villanía de un personaje como Andócides, impío, sacrílego, denunciante y traidor, expulsado de ciudad en ciudad y como marcado, en sus desgracias, por el dedo de la divinidad. Condenar a Andócides «es purificar la ciudad, liberarla de la mácula, expulsar el *pharmakós*»[95].

---

90 FOCIO, *op. cit.;* HESIQUIO, *s. v. kradíēs nómos;* ZETES, *Chiliades,* V, 279; HIPONACTE, fr. 4 y 5, Bergk.

91 Escolios a Aristófanes, *Las ranas,* 730; *Caballeros.* 1133; SOUDA, *s. v. pharmakoús;* HARPOCRACIÓN, citando a ISTRO, *s. v. pharmakós;* ZETES, *Chiliades,* V, 736.

92 ARISTÓFANES, *Las ranas,* 730-734.

93 ZETES, *op. cit.* El escoliasta a Aristófanes, *Caballeros,* 1133, escribe que los atenienses mantenían, para servirles de *pharmakoí,* a gentes totalmente *agenneîs kaì achrḗstous,* de bajo origen y malhechores; el escoliasta a *Las ranas,* 703, afirma que sacrificaban, para expulsar la hambruna, *toùs phaúlous kaì parà tês phýseōs epibouleuoménous,* seres degradados y desgraciados (literalmente: aquellos que han sido maltratados por la naturaleza); cf. M. DELCOURT, *op. cit.,* p. 31, n. 2.

94 Léucade: ESTRABÓN, 10, 9, p. 452; FOCIO, *s. v. Leukátēs.* Massilia: Petronius in SERVIUS, *ad En.,* 3, 57; LACTANCIO PLÁCIDO, *Comment. Stat. Theb.,* 10, 793.

95 Contra Andócides, 108, 4: *tḕn pólin kathaírein kaì apodiopompeîsthai kaì pharmakòn apopémpein,* Lisias emplea un vocabulario religioso. Sobre *diopompeîn;*

Las Targelias atenienses contenían un segundo elemento. A la expulsión del *pharmakós* asociaban otro ritual que se desarrollaba el 7 del mismo mes, día dedicado a Apolo. Se consagraban a la divinidad las primicias de los frutos de la tierra en forma de *thárgēlos*, una galleta y una vasija llena de semillas de toda las especies[96]. Pero el elemento central de la fiesta era la procesión del *eiresiṓnē*, ramo de olivo o de laurel con cintas de lana, adornado de frutos, de pasteles, de pequeños frascos de aceite y vino[97]. Diversos jovencitos paseaban a través de la ciudad estos «árboles de mayo». Los depositaban en el umbral del templo de Apolo, los colgaban de las puertas de las casas privadas, *pròs apotropḕn limoû*, para apartar la hambruna[98]. El *eiresiṓnē* en el Atica, en Samos, Delos y Rodas, la *kōpṓ* en Tebas tienen valor de renuevo primaveral. Acompañada de cantos y de una petición de regalos, su procesión consagraba el final de la vieja estación e inauguraba el joven año nuevo bajo el signo del don, de la abundancia, de la salud[99]. Esta necesidad del grupo so-

---

apodiopompeîsthai; apopémpein y los ritos de expulsión, los *pompaîa*, cf. EUSTACIO, *ad Odys.*, 22, 481. En *O. R.*, en 696, el Corifeo, tras la querella que ha enfrentado a Creonte con Edipo, desea que este último siga siendo «el feliz guía» de la ciudad, *eúpompos*. Sobre este punto la inversión será también completa: el conductor será reconducido, el *eúpompos* será el objeto de las *pompaîa*, de la *apópempsis*.

96 PLUTARCO, *Quaest. Conv.*, 717 d; HESIQUIO, *s. v. Thargelia; Schol. Aristoph.*, *Ploutos*, 1055 y *Caballeros*, 729; ATENEO, 114 a; EUSTACIO, *ad Il.*, 9, 530.

97 Sobre el *eiresiṓnē*, cf. EUSTACIO, *ad Il.*, 1283, 7; *Schol. Aristoph.*, *Ploutos*, 1055; *Et. Magnum*, *s. v. Eiresiṓnē;* HESIQUIO, *s. v. Korythalía; Souda, s. v. Diakónion;* PLUTARCO, *Vida de Teseo*, 22.

98 *Schol. Aristophanes, Ploutos*, 1055; *Sch. Aristoph., Caballeros*, 728: *hoi mèn gàr phasin hóti limoû, hoi dè kaì loimoû;* EUSTACIO, *ad Il.*, 1283, 7: *apotropêi limoû*.

En el calendario religioso, el *eiresiṓnē* intervenía también en el mes *Pyanepsiṓn*, durante la fiesta de las Oscoforias. El mes *Pyanepsiṓn* marca el fin de la estación del verano, así como el mes *Thargeliṓn* (o el mes inmediatamente anterior, *Mounichiṓn*) señala su comienzo. La ofrenda ritual del *pyánion* (Ateneo, 648 b) el día siete del mes del otoño responde a la ofrendal del *thárgelos*, el siete del mes de la primavera; en ambos casos se trata de una *panspermía*, de una masa cocida con todas las semillas de los frutos de la tierra. De igual modo, en el mito, la procesión primaveral del *eiresiṓnē* corresponde a la partida de Teseo (PLUTARCO, *Vida de Teseo*, 18, 1 y 2); y su procesión otoñal, al regreso del mismo héroe (*ibid.*, 22, 5-7). Cf. L. DEUBNER, *Attische Feste*, Berlín, 1932, pp. 198-201 y 224-226; H. JEAN-MARIE, *Couroi et Courètes*, París, 1939, pp. 312-313 y 347 y ss.; J. y L. ROBERT, *Revue des études grecques*, 62, 1949, Bulletin épigraphique, núm. 45, p. 106.

99 El *eiresiṓnē*, talismán de fertilidad, se llama a veces como el *thárgelos*, *euetēría, hygíeia*, «prosperidad» y «salud». El escoliasta a Aristófanes, *Caballeros*, 729 a (Koster), observa que las estaciones, *hai ôrai*, están «unidas a los ramos». PLATÓN, *Banquete*, 188 ab, escribe que cuando las estaciones comportan en su orden (relaciones de lo seco y lo húmedo, de lo caliente y lo frío) una justa medida, aportan a

cial de revigorizar las fuerzas de la fecundidad de las que depende su vida, despidiendo aquellas que se han como marchitado durante el año, aparece con toda claridad en el rito ateniense. El *eiresiṓnē* sigue colgado de las puertas de las casas donde se marchita y se seca hasta el día de las Targelias, en el que lo sustituye aquel que ha hecho reverdecer el año nuevo[100].

Pero el renuevo que simboliza el *eiresiṓnē* sólo puede producirse si todas las faltas del grupo han sido eliminadas, si la tierra y los hombres se han vuelto puros. Como recuerda Plutarco[101], las primicias de todo tipo que decoran el *eiresiṓnē* conmemoraban el fin de la *aphoría,* la esterilidad que hería el suelo del Atica en castigo por el asesinato de Androgeo, muerte que debe precisamente expiar la expulsión del *pharmakós.* El importante papel del *eiresiṓnē* en las Targelias explica que Hesiquio glose *thárgelos: hē hiketēría* porque tanto en su forma como en su función, el *eiresiṓnē* no es nada más que un «ramo de suplicante»[102].

Son precisamente esos *hiketēríai,* esos ramos de suplicantes coronados de lana, los que al inicio del drama de Sófocles pasean en procesión hasta las puertas del palacio real los representantes de la juventud tebana, agrupados por edades, niños y jóvenes, y los depositan ante el altar de Apolo para conjurar el *loimós* que abruma a la ciudad. Otra indicación permite definir con mayor precisión el escenario ritual que evoca la primera escena de la tragedia. En dos ocasiones[103] se recuerda que la ciudad resuena con los «peanes mez-

---

los hombres, a los animales a las plantas, *euetēría* e *hygíeia;* cuando, por el contrario, existe *hýbris* («desmesura») en sus relaciones mutuas, surgen los *loimoí,* las enfermedades numerosas que alcanzan tanto a los animales como a las plantas. El *loimós* manifiesta un desarreglo de las estaciones lo bastante cercano al de las conductas humanas para que lo segundo pueda entrañar también lo primero: el rito del *pharmakós* realiza la expulsión del desorden humano; el *eiresiṓnē* simboliza el retorno al buen orden de las estaciones. En ambos casos, es la *anomía* lo que se excluye.

100 Cf. ARISTÓFANES, *Caballeros,* 728-729, y el escoliasta: *Ploutos,* 1053-1054: «La menor chispa la haría prenderse como un *eiresiṓnē* viejo». Cf. también *Avispas,* 399. Debe relacionarse el agostamiento del ramo primaveral con el desecamiento de la tierra y de los hombres, en casos de *limós* (el *limós,* la «hambruna», aparece asociada a menudo con la *auchmós,* la «sequedad»). Hiponacte, al maldecir a su enemigo Búpalo, ese *ágos* («sacrilegio») cuya expulsión desea, le quería ver *ksēròs limôi,* desecado por el hambre, llevado en procesión como un *pharmakós,* y como él, latigado siete veces en sus partes.

101 PLUTARCO, *Vida de Teseo,* 22, 6-7. Cf. 15, 1: después del asesinato de Androgeo, «la divinidad asolaba el país hiriéndolo con la esterilidad y las enfermedades, y secando sus ríos».

102 HESIQUIO, *s. v. Thargḗlia: «... kaì tḕn hiketērían ekáloun Thárgēlon»;* cf. también PLUTARCO, *Vida de Teseo,* 22, 6 y 18, 1; EUSTACIO, *ad. Il.,* 1283, 6.

103 *Edipo Rey,* 5 y 186.

clados con llantos y gemidos». El peán es normalmente un canto alegre de victoria y de acción de gracias. Se opone al treno, canto de duelo, melodía plañidera. Pero sabemos por un escoliasta de la *Ilíada* que existe otro tipo de peán, el que se canta para «hacer cesar los males o para que no lleguen»[104]. Este peán catártico, cuyo recuerdo han conservado sobre todo los pitagóricos, aparece también, según el escoliasta, como un treno. Es el peán mezclado con llantos del que habla la tragedia. Este canto purificador es practicado en un momento muy preciso del calendario religioso, es ese cambio del año que representa la estación de la primavera cuando, en el umbral del estío, se abre el período de las empresas humanas: cosechas, navegación, guerra[105]. Situadas en mayo, antes del inicio de las cosechas, las Targelias pertenecen a ese complejo de fiestas primaverales.

Estos detalles debían sugerir a los espectadores de la tragedia tanto más fácilmente la cercanía con el ritual ateniense cuanto que Edipo era presentado, de forma explícita, como el *ágos*, la mácula que hay que expulsar[106]. Desde sus primeras palabras se define a sí mismo, sin quererlo, en términos que evocan al personaje que actúa de chivo expiatorio: «Sé bien», dice a los suplicantes, «que todos vosotros sufrís; y padeciendo así no hay ninguno que sufra tanto como yo. Porque vuestro dolor sólo alcanza a cada uno de vosotros en cuanto es únicamente él mismo, y nadie más, pero mi persona *(psyché)* gime a la vez por la ciudad, por mí y por ti»[107]. Y algo más adelante: «Sufro la desgracia de todos estos hombres más que si fue-

---

104 *Scol. Victor. ad Iliad.*, 10, 391: «Peán: el himno que se canta para hacer cesar los males o para que no lleguen. La música primitiva no se ejecutaba solamente en los banquetes y en la danza, sino también en los trenos. También era estimada en la época de los pitagóricos, que la llamaban purificación *(kátharsis)*. Cf. también ESQUILO, *Agamenón*, 645; *Coéforas*, 150-151; *Los Siete*, 868 y 195 y ss. Cf. L. DELATTE, «Note sur un fragment de Stésichore», *L'Antiquité classique*, 5, fasc. I, 1938, páginas 23-29; A. SEVERYNS, *Recherches sur la chrestomathie de Proclus*, I, t. 2, 1938, páginas 125 y ss.

105 L. DELATTE, *op. cit.*; ESTESÍCORO, fr. 37; Bergk = 14 Diehl; YÁMBLICO, *Vida de Pitágoras*, 110, Deubner; ARISTÓXENES DE TARENTO, fr. 117, Wehrli: «A los habitantes de Locres y Regio, que consultaron el oráculo para conocer el medio de curar la locura de sus mujeres, el dios les respondió que debían entonar unos peanes en la primavera durante sesenta días». Sobre el valor de la primavera, no una estación como las demás, sino un corte del tiempo que señala a la vez el renuevo de los productos del suelo y el agotamiento de las reservas humanas en ese momento crítico del engarce de un año agrícola con el otro, cf. ALCMAN, fr. 56 D = 137 Ed.: «(Zeus) ha hecho tres las estaciones: verano, invierno, otoño la tercera; y una cuarta, la primavera, cuando todo florece y brota pero no se puede comer hasta la saciedad».

106 *Edipo Rey*, 1426; cf. *supra*, n. 85, p. 119.

107 *Ibid.*, 59-64.

ra la mía propia»[108]. Edipo se equivoca: ese mal, al que Creonte da inmediatamente su verdadero nombre llamándole *míasma*[109], es precisamente el suyo propio. Pero, al equivocarse, dice contra su voluntad la verdad: por ser él mismo, en cuanto *míasma,* el *ágos* de la ciudad, Edipo lleva efectivamente el peso de toda la desgracia que abruma a sus conciudadanos.

Rey divino-pharmakós: tales son, pues, la dos facetas de Edipo, que le confieren su aspecto de enigma reuniendo en él, como en una fórmula de doble sentido, dos figuras inversas una de la otra. El autor trágico presta a esta inversión en la naturaleza de Edipo un alcance general: el héroe es el modelo de la condición humana. Pero Sófocles no ha tenido que inventar esa polaridad entre el rey y el chivo expiatorio, que la tragedia sitúa en el seno mismo del personaje edípico. Estaba inscrita en la práctica religiosa y en el pensamiento social de los griegos. El poeta le ha prestado únicamente una significación nueva haciendo de ella el símbolo del hombre y de su ambigüedad fundamental. Si Sófocles escoge la pareja *týrannos-pharmakós* para ilustrar lo que hemos denominado el tema de la inversión, es porque, en su oposición, estos dos personajes parecen simétricos y en ciertos aspectos intercambiables. Uno y otro se presentan como individuos responsables de la salud *colectiva* del grupo. En Homero y Hesíodo, es la persona del rey, vástago de Zeus, de la que depende la fecundidad de la tierra, de los rebaños, de las mujeres. Si se muestra, en su justicia soberana, *amýmōn,* irreprochable, todo prospera en su ciudad[110]; si se extravía, es *toda la ciudad* la que paga por la falta de *uno solo.* El Cronida hace caer sobre todos la desgracia, *limós* y *loimós,* hambruna y peste juntas: los hombres mueren, las mujeres cesan de dar a luz, la tierra permanece estéril, los rebaños no se reproducen ya[111]. Por eso la solución normal, cuando se abate sobre un pueblo la cólera divina, es la de sacrificar al rey. Si es el dueño de la fecundidad y ésta se agota, es que su poder de soberano se halla en cierto modo trastocado; su justicia se ha hecho crimen, su virtud, falta; el mejor *(áristos)* se ha convertido en el peor *(kákistos).* Las leyendas de Licurgo, Atamante y Enoclo exigen así, para expulsar el *loimós,* la lapidación del rey, su ejecución ritual, o, en su defecto, el sacrificio de su hijo. Pero también ocurre que la comunidad delega en un miembro de ella el cuidado de asumir ese papel de rey indigno, de soberano a la inver-

108 *Ibid.,* 93-94.
109 *Ibid.,* 97.
110 HOMERO, *Od.,* 19, 109 y ss.; HESÍODO, *Trabajos,* 225 y ss.
111 HESÍODO, *Trabajos,* 238 y ss.

sa. El rey descarga sobre un individuo, que es como su imagen invertida, todo lo que su personaje puede comportar de negativo. Tal es el *pharmakós:* doble del rey, pero al revés, semejante a esos soberanos de carnaval a los que se corona durante el tiempo de una fiesta, cuando el orden está patas arriba y las jerarquías sociales invertidas; las prohibiciones sexuales se levantan, el robo se vuelve lícito, los esclavos asumen el papel de los amos, las mujeres cambian sus vestidos con los hombres; entonces el trono debe ser ocupado por el más vil, el más feo, el más ridículo, el más criminal. Pero terminada la fiesta, el antirrey es expulsado o ejecutado, arrastrando consigo todo el desorden que encarna y de que al mismo tiempo purga a la comunidad.

En la Atenas clásica el rito de las Targelias deja translucir incluso, en el personaje del *pharmakós,* ciertos rasgos que evocan la figura del soberano, dueño de la fecundidad[112]. El horrible personaje que debe encarnar la mácula es mantenido a costa del Estado, alimentado con platos especialmente puros: frutas, queso, galleta consagrada de *mâza*[113] («harina amasada»); si en el curso de la procesión se le adorna, como al *eiresiṓnē,* con collares de higos y de ramos y se le golpea en las partes sexuales con cebollas albarranas, es porque posee la virtud bienhechora de la fertilidad. Su mácula es una calificación religiosa que puede ser utilizada en sentido benéfico. Como en Edipo, su *ágos* («mancilla») hace de él un *katharmós,* un *kathársios,* un purificador. Por lo demás, la ambigüedad del personaje queda marcada hasta en los relatos etiológicos que pretenden explicar la fundación del rito. A la versión de Heladio de Bizancio que hemos citado se opone la de Diógenes Laercio y la de Ateneo[114]: en la época en que Epiménides purificaba a Atenas del *loimós* causado por el asesinato de Quilón, dos jóvenes, uno de los cuales se llamaba Cratino, habrían donado voluntariamente su persona para purificar la tierra que les había alimentado. Estos dos jóvenes aparecen no como desechos de la sociedad, sino como la flor de la juventud ateniense. Según Zetes, como hemos visto ya, se escogía para *pharmakós* a un ser particularmente feo: *amorphóteros:* según Ateneo, Cratino era por el contrario *meirákion eúmorphon,* un hermoso adolescente.

---

[112] Sobre el doble aspecto del *pharmakós,* cf. R. L. FARNELL, *Cults of the Greek States,* Oxford, 1907, 4, pp. 280-281.

[113] SOUDA, *s. v. pharmakós;* HIPONACTE, fr. 7 (Bergk); SERVIO, *ad. Aen.,* 3, 57; LACTANCIO PLÁCIDO, *Comment. Stat. Theb.,* 10, 793: «*[...] publicis sumptibus alebatur purioribus cibis...*».

[114] DIÓGENES LAERCIO, I, 110; ATENEO, 602, cd.

La simetría del *pharmakós* y del rey legendario —asumiendo el primero por debajo un papel análogo al que desempeña el segundo por arriba— ilustra quizá una institución como el ostracismo, cuyo carácter, en muchos aspectos extraño, ha subrayado J. Carcopino[115]. En el marco de la ciudad griega, no hay ya sitio, como es sabido, para el personaje del rey, dueño de la fecundidad. Cuando se instituye el ostracismo ateniense, a finales del siglo VI, es la figura del tirano la que hereda, transponiéndolos, algunos de los valores religiosos propios del antiguo soberano. El ostracismo tiende, en principio, a apartar al ciudadano que, habiéndose elevado demasiado alto, corra el riesgo de acceder a la tiranía. Pero bajo esta forma completamente positiva, la explicación no puede dar cuenta de ciertos rasgos arcaicos de la institución. Funcionaba todos los años, sin duda entre la sexta y la octava pritanía, y según unas reglas contrarias a los procedimientos ordinarios de la vida política y del derecho. El ostracismo es una condena que apunta a «apartar de la ciudad» a un ciudadano mediante un exilio temporal de diez años[116]. Es pronunciado por la asamblea al margen de los tribunales sin que haya mediado denuncia pública ni siquiera acusación formulada contra nadie. Una primera sesión preparatoria decidía a mano alzada si se utilizaba, o no, para el año en curso el procedimiento del ostracismo. No se pronunciaba ningún nombre, no se producía ningún debate. Si los votantes se declaraban favorables al ostracismo, la asamblea se reunía de nuevo en sesión extraordinaria algún tiempo más tarde. Se celebraba tal sesión en el Ágora y no, como de ordinario, en la Pnyx. Para proceder al voto propiamente dicho, cada participante inscribía sobre un trozo de cerámica el nombre por él elegido. Esta vez tampoco había debate, tampoco se proponía ningún nombre; no había ni acusación ni defensa. El voto se producía sin que se apelara a ninguna disposición razonable fuera política o jurídica. Todo estaba organizado para dar al sentimiento popular, que los griegos llaman *phthónos*[117] (a la vez envidia y desconfianza religiosa respecto al que sube demasiado alto, o triunfa demasiado), ocasión de manifestarse bajo la forma más espontánea

---

115 J. CARCOPINO, *L'Ostracisme athénien*, París, 1935. Se encontrarán los principales textos cómodamente reunidos en la obra de A. CALDERINI, *L'Ostracismo*, Cosmo, 1945. Debemos a L. Gernet la idea de la relación entre la institución del ostracismo y el rito del *pharmakós*.

116 *Methístasthai tês póleōs;* cf. *Etimol. Magnum, s. v. eksostrakismós;* FOCIO, *s. v. ostrakismós*.

117 Obsérvese en *Edipo Rey* la presencia del tema del *phthónos* respecto aquel que está a la cabeza de la ciudad, cf. 380 y ss.

y unánime (se necesitaban por lo menos 6.000 votantes) al margen de todo derecho o justificación racional. ¿Qué se reprochaba al ostracisado, si no su superioridad misma que le elevaba por encima del común y su excesiva suerte que amenazaba con atraer sobre la ciudad la venganza divina? El temor de la tiranía se confunde con una aprensión más profunda, de orden religioso, hacia aquel que pone en peligro a todo el grupo. Como escribe Solón: «Una ciudad perece por sus hombres demasiado grandes, *andrôn d'ek megálōn pólis óllytai*[118].

Los párrafos que Aristóteles dedica al ostracismo son característicos a este respecto[119]. Si un ser, dice, supera el nivel común, en virtud y en capacidad política, no podría ponérsele en pie de igualdad con los demás ciudadanos. «Tal ser, en efecto, será naturalmente como un dios entre los hombres». «Por eso», añade Aristóteles, «los estados democráticos han instituido el ostracismo. Al hacerlo, han seguido el ejemplo del mito: los Argonautas abandonaron a Heracles por un motivo análogo. El navío *Argo* se negó a llevarle como a los demás pasajeros debido a su excesivo peso». Y Aristóteles concluye que en este punto ocurre como en las artes y las ciencias: «Un maestro de coro no admitiría entre sus cantores a aquel cuya voz superara en fuerza y belleza al resto del coro».

¿Cómo podría admitir la ciudad en su seno a aquel que, como Edipo, «ha lanzado su flecha más lejos que cualquier otro» y que se ha vuelto *isótheos*? («igual a un dios»). Cuando funda el ostracismo, la ciudad crea una institución cuyo papel es simétrico e inverso del ritual de las Targelias. En la persona del ostracisado la ciudad expulsa lo que en ella es demasiado elevado y encarna el mal que puede venirle de lo alto. En la del *pharmakós* expulsa lo que es más vil y encarna el mal que la amenaza por abajo[120]. Por este doble y complementa-

---

118 «De las nubes se abaten la nieve y el granizo. El trueno sale del rayo resplandeciente. De los hombres demasiado grandes viene la pérdida de la ciudad»: SOLÓN, fr. 9-10 (Edmonds).

119 *Política*, 3, 1284 a3-b13.

120 En una conferencia pronunciada en febrero de 1958 en el Centro de estudios sociológicos, aún inédita, Louis Gernet observaba que, entre los dos polos opuestos: el *pharmakós* y del ostracisado, se ha producido a veces, en el juego de las instituciones, una especie de cortocircuito. Tal fue el caso durante la última puesta en práctica del ostracismo en Atenas. En el 417 había dos personajes de primer plano, Nicias y Alcibíades, que según todas las probabilidades iban a ser designados por el voto. Los dos compadres llegaron a un acuerdo y consiguieron que el ostracismo recayera sobre un tercero, un ladrón, Hipérbolo, demagogo de baja estofa, generalmente odiado y despreciado. Hipérbolo fue, pues, ostracisado pero, como observaba Louis Gernet, el ostracismo no se volvió a aplicar: aterrados por esta pérdida de dirección que subraya

rio rechazo se delimita ella misma en relación al más acá y al más allá. Adopta la medida propia de lo humano en oposición, por un lado, a lo divino y a lo heroico, y por otro, a lo bestial y monstruoso.

Lo que la ciudad realiza así espontáneamente en el juego de sus instituciones, Aristóteles lo expresa de forma plenamente refleja y consciente en su teoría política. El hombre, escribe, es por naturaleza un animal político: aquel, pues, que se encuentra por naturaleza *ápolis* es o bien *phaûlos,* un ser degradado, un subhombre, o bien *kreíttōn ḕ ántrhrōpos,* un ser por encima de la humanidad, más poderoso que el hombre. Tal hombre, continúa Aristóteles, es como «una ficha aislada en el juego de las damas» *(hâte per ázyks ốn hốsper en pettoîs)*. Y el filósofo vuelve sobre la misma idea algo más adelante cuando anota que el que no puede vivir en comunidad «no forma parte para nada de la ciudad y es, por consiguiente, una bestia bruta, o bien un dios *(ḗ thēríon ḕ theós)*[121]. Éste es precisamente el estatuto de Edipo, en su doble y contradictorio aspecto, que queda así definido: por encima y por debajo de lo humano, héroe más poderoso que el hombre, igual a un dios; y al mismo tiempo, bestia bruta arrojada a la soledad salvaje de las montañas.

Pero la observación de Aristóteles va más lejos. Nos permite comprender el papel del parricidio y del incesto en la inversión que hace coincidir en la persona de Edipo, al ser a la vez igual a un dios e igual a nada. Estos dos crímenes constituyen, en efecto, un ataque a las reglas fundamentales del juego de damas, donde cada pieza se sitúa, por relación a las demás, en un lugar definido sobre el casillero de la ciudad[122]. Al volverse culpable, Edito ha revuelto el tablero, ha mezclado las posiciones y las piezas: a partir de ese momento

---

a la vez la polaridad y la simetría del *pharmakós* y del ostracisado, los atenienses rechazaron para siempre esa institución.

[121] *Política,* I, 1253 a 2-29. Para definir al ser degradado, al *infrahombre,* Aristóteles emplea el mismo término, *phaûlos,* que utiliza el escoliasta para caracterizar al *pharmakós.* Sobre la oposición bestia bruta-héroe o dios, cf. *Etica a Nicómaco,* 7, 1145 a 15 y ss.: «En cuanto al estado opuesto a la bestialidad, no podría hacerse otra cosa mejor que hablar de virtud sobrehumana, heroica y divina en suma [...]. Si es raro encontrar un hombre divino [...], la bestialidad no es menos rara entre los hombres».

[122] En la fórmula de Aristóteles que hemos citado conforme a la traducción usual «como una pieza aislada en el juego de damas», no hay sólo oposición entre *ázyks,* ficha desparejada, y *pettoí* o *pessoí,* piezas normales que utilizan los jugadores (cf. H. TRÉHEUX, «Sur le sens des adjectifs *perízyks et perízygos*», *Revue de philologie,* 1958, p. 89). En efecto, en la categoría de los juegos que los griegos designaban con el verbo *pesseúein,* había uno a que denominaban *pólis.* Según Suetonio (*perì paidiôn,* «sobre los juegos», I, 16), la *pólis* es también un tipo de juego de dados en el que los adversarios comen las fichas, colocadas como en las damas *(petteutikôs),*

está fuera de juego. Por su parricidio seguido de incesto se instala en el lugar ocupado por su padre; confunde en Yocasta a la madre y a la esposa; se identifica a la vez con Layo (como marido de Yocasta) y con sus propios hijos (de los que es al mismo tiempo padre y hermano), mezclando juntas las tres generaciones de la estirpe. Sófocles subraya esta equivalencia, esta identificación de lo que debe quedar distinto y separado con una insistencia que ha sorprendido a veces a los modernos, pero que el intérprete debe tener plenamente en cuenta. Lo hace mediante un juego verbal centrado en las palabras *homós* e *ísos*, semejante e igual, con sus compuestos. Antes incluso de conocer nada sobre su verdadero origen, Edipo se define en su relación con Layo como compartidor del mismo lecho y poseedor de una esposa *homósporon*[123]. En su boca esta palabra quiere decir que él insemina a la misma mujer que Láyo ha inseminado antes que él; pero en el v. 460 Tiresias toma de nuevo el término para darle su verdadero valor: anuncia a Edipo que resultará ser a la vez el asesino de su padre y su *homósporos*, su cosembrador[124]. *Homósporos* tiene de ordinario otro sentido: nacido de la misma semilla, pariente de igual linaje. De hecho, Edipo, sin saberlo, es de igual linaje tanto de Layo como de Yocasta. La igualación de Edipo y de sus hijos se expresa en una serie de imágenes brutales: el padre ha inseminado a los hijos allí donde él ha sido sembrado. Yocasta es una esposa, no esposa sino madre, cuyo surco ha producido en doble cosecha al padre y a los hijos. Edipo ha inseminado a aquella que le engendró, allí donde él mismo fue inseminado, y de esos mismos surcos, de esos surcos «iguales», ha obtenido sus hijos[125]. Pero es Tiresias quien da a este vocabulario de igualdad todo su peso trágico cuando se dirige a Edipo en estos términos: vendrán los males que «te harán igual a ti mismo haciéndote igual a tus hijos»[126]. La identificación

en casillas delimitadas por líneas que se cruzan entre sí. No sin ingenio se llamaba ciudades *(póleis)* a las casillas así delimitadas, y perros *(kýnes)*, a las fichas que se enfrentaban unas a otras». Según Pólux (9, 98), «este juego en el que se desplazan muchas fichas es un tablero provisto de casillas, delimitadas por líneas. Se llama al tablero *pólis*, a las fichas *kýnes*». Cf. J. TAILLARDAT, *Suétone: Des termes injurieux. Des jeux grecs*, París, 1957, pp. 154-155. Si Aristóteles, para definir al individuo *ápolis*, se refiere a las damas es porque en el juego griego el damero, que delimita las posiciones y los movimientos respectivos de las fichas, es susceptible, como su nombre indica, de representar el orden de la *pólis*.

123 *Edipo Rey*, 260.

124 *Ibid.*, 1209-1212.

125 Cf. 1256-1257; 1485; 1498-1499: *kak tôn ísōn ektêsath' hymâs, hônper autòs ekséphy*.

126 Cf. 425.

de Edipo con su propio padre e hijos, la asimilación, en Yocasta, de la madre y de la esposa, hacen a Edipo igual a sí mismo, es decir, hacen de él un *ágos*, un ser *ápolis*, sin medida común, sin igualdad con los demás hombres, y que, creyéndose igual a un dios, se encuentra finalmente igual a nada[127]. Porque el tirano *isótheos* no acepta, como tampoco la bestia feroz, las reglas del juego que fundamentan la ciudad humana[128]. Entre los dioses, que forman una sola familia, el incesto no está prohibido: Crono y Zeus han atacado y destronado a su padre. Como ellos, el tirano puede creer que todo le está permitido: Platón le llama «parricida»[129], le compara con un hombre que por la virtud de un anillo mágico fuera libre de infringir impunemente las reglas más sagradas: matar a quien quiera, unirse con quien les plazca: «dueño de hacer todo como un dios entre los hombres»[130]. Los animales salvajes tampoco tienen que respetar las prohibiciones en que se apoya la sociedad de los hombres. No están, como los dioses, por encima de las leyes por exceso de poder: están por debajo de ellas, por falta de *lógos*, «razón»[131]. Dión

---

[127] Sobre esta «no-igualdad» de Edipo en relación a los demás tebanos, algunos de los cuales, como Tiresias y Creonte, reivindican frente a él el derecho a una igual consideración, cf. vv. 61, 408-409; 544; 579 y 581; 630. Al golpe que Layo le propina con su látigo, Edipo responde también «no igualmente» (810). Y el deseo final sobre sus hijos que expresa Edipo, totalmente derrotado, es que Creonte «no haga que sus desgracias igualen a las suyas» (1507).

[128] «No podría hablarse de virtud a propósito de la divinidad como tampoco podría habarse de vicio en un animal: la perfección de aquélla tiene más honor que la virtud, y la maldad del animal es de una clase distinta que el vicio»; ARISTÓTELES, *Eth. a Nic.*, 7, 1145 a 25.

[129] *República*, 569 b.

[130] *Ibid.*, 360 c. Este es el contexto en el que debemos comprender, en nuestra opinión, el segundo *stásimon* (863-911), del que se han propuesto interpretaciones muy diversas. Es el único momento en el que el coro adopta una actitud negativa respecto a Edipo-Tirano: pero las críticas que dirige a la *hýbris* del tirano aparecen completamente fuera de lugar en el caso de Edipo, que sería el último, por ejemplo, en aprovecharse de su situación para «lograr beneficios injustos» (889). De hecho, las palabras del coro conciernen no a la persona de Edipo, sino a su situación «aparte» en la ciudad. Los sentimientos de veneración cuasi religiosa respecto a aquel ser suprahumano se transforman en horror en el momento mismo en el que Edipo se revela como el que ha podido anteriormente cometer un crimen, y que ahora parece no prestar fe a los oráculos divinos. En este caso, el *isótheos* («igual a un dios») no aparece ya como el guía en el cual puede uno confiar, sino como una criatura sin freno sin ley, un amo que puede atreverse a todo, permitirse todo.

[131] El *lógos*, palabra y razón, es lo que hace del hombre el único animal «político». Los animales no tienen más que voz, mientras que «el discurso sirve para expresar lo útil y lo perjudicial, y, por consecuencia también, lo justo y lo injusto: porque el carácter propio del hombre en relación a los demás animales es ser el único en tener el sentimiento de lo justo y de lo injusto, y de otras nociones morales, y es la co-

Crisóstomo refiere la irónica observación de Diógenes respecto a Edipo: «Edipo se lamenta de ser a la vez el padre y el hermano de sus hijos, el marido y el hijo de su esposa; pero de eso los gallos no se indignan, ni los perros, ni ningún pájaro»[132]. Porque en ellos no hay ni hermano, ni padre, ni marido, ni hijo, ni esposa. Como las piezas aisladas en el juego de las damas, viven sin reglas, sin conocer ni la diferencia, ni la igualdad[133], en la confusión de la *anomía* («falta de ley»)[134].

Fuera de juego, excluido de la ciudad, rechazado de lo humano por el incesto y el parricidio, Edipo se revela, al término de la tragedia, idéntico al ser monstruoso que evocaba el enigma, cuya solución pensaba haber encontrado en su orgullo de «sabio». ¿Cuál es, preguntaba la Esfinge, el ser de voz única que tiene dos, tres y cuatro pies? La pregunta presentaba confundidas y mezcladas las tres edades que el hombre recorre sucesivamente, y que no puede conocer más que una tras otra: niño cuando camina a cuatro patas; adulto cuando se sostiene firme sobre sus dos piernas; viejo, ayudándose con su bastón. Y al identificarse a la vez con sus hijos jóvenes y con su anciano padre, Edipo, el hombre de dos pies, borra las fronteras que deben mantener al padre rigurosamente separado de los hijos y del abuelo, para que cada generación humana ocupe en la sucesión del tiempo y en el orden de la ciudad el lugar que le corresponde. Ultima inversión trágica: es su victoria sobre la Esfinge lo que hace de Edipo no la respuesta que ha sabido adivinar, sino la pregunta

---

munidad de esos sentimientos lo que engendra la familia y la ciudad». ARISTÓTELES, *Política*, I, 1253 a 10-18.

132 DIÓN CRISÓSTOMO, 10, 29; cf. B. KNOX, *op. cit.*, p. 206; cf. también OVIDIO, *Metamorfosis*, 7, 386-387: «¡Menefrón debía unirse con su madre, como lo hacen los animales salvajes!». Cf. también 10, 324-331.

133 Al principio de la tragedia, Edipo se esfuerza por integrarse en la estirpe de los Labdácidas, de la que, como extranjero, se siente demasiado alejado (cf. 137-141; 258-268); como escribe B. KNOX: «El altisonante y semienvidioso recital de la genealogía real de Layo pone de relieve el sentimiento de inadecuación de Edipo, profundamente arraigado, en cuestiones de nacimiento [...]. Edipo intenta en su discurso introducirse en el honorable linaje de los reyes tebanos» (*op. cit.*, p. 56). Pero su desgracia no radica en la excesiva diferencia que le separa de la estirpe legítima, sino en su pertenencia a esa estirpe misma. Edipo se inquieta también por su bajo origen que le haría indigno de Yocasta. Pero también en ese caso su desgracia no proviene de una distancia demasiado grande, sino de una proximidad demasiado estrecha, de la ausencia completa de diferencia entre las estirpes de los cónyuges. Su matrimonio es peor que una unión desigual, es un incesto.

134 La bestialidad no implica solamente ausencia de *lógos* y de *nómos;* se define como un estado de «confusión» donde todo está enredado y mezclado al azar; cf. ESQUILO, *Prometeo encadenado*, 450; EURÍPIDES, *Suplicantes*, 201.

misma que le ha sido planteada, no un hombre como los demás, sino un ser confuso y caótico, el único, se nos dice, de todos aquellos que van por la tierra, por el aire, por las aguas, que «cambia su naturaleza» en lugar de conservarla plenamente distinta[135]. Formulada por la Esfinge, el enigma del hombre comporta, pues, una solución, pero una solución que se vuelve contra el vencedor del monstruo, el descifrador de enigmas, para hacerle aparecer a él mismo como un monstruo, un hombre en forma de enigma, pero un enigma esta vez sin respuesta.

De nuestro análisis de *Edipo Rey* podemos extraer algunas conclusiones. En primer lugar, existe un modelo que la tragedia pone en práctica en todos los planos en los que se desarrolla: en la lengua, mediante procesos estilísticos múltiples; en la estructura del relato dramático en el que reconocimiento y peripecia coinciden; en el tema del destino de Edipo; en la persona misma del héroe. Este modelo no aparece en parte alguna en forma de imagen, de noción, o como complejo de sentimientos. Es un puro esquema operatorio de inversión, una regla de lógica ambigua. Pero esta forma tiene en la tragedia un contenido. Utilizando el rostro de Edipo, paradigma del hombre doble, del hombre transmutado, la regla se encarna en él trueque total que transforma al rey divino en chivo expiatorio.

Segundo punto: si la oposición complementaria con la que juega Sófocles entre el *týrannos* y el *pharmakós* se halla presente, como nos ha parecido, en las instituciones y en la teoría política de los antiguos, ¿hace algo más la tragedia que reflejar una estructura ya vigente en la sociedad y en el pensamiento común? Creemos, por el contrario, que lejos de presentar un reflejo de ella, la contesta y la cuestiona. Porque en la práctica y en la teoría sociales, la estructura polar de lo sobrehumano y de lo subhumano apunta a distinguir mejor en sus rasgos específicos el campo de la vida humana definida por el conjunto de los *nómoi* («leyes») que la caracterizan. El más acá y el más allá sólo se corresponden como dos líneas que esbozan nítidamente las fronteras en cuyo interior se encuentra el hombre incluido. Por el contrario, en Sófocles, sobrehumano y subhumano se reúnen y confunden en el mismo personaje. Y como este personaje es el modelo del hombre, se borra cualquier límite que permitiría circunscribir la vida humana, fijar sin equívoco su estatuto. Cuando, a la manera de Edipo, quiere llevar hasta el final la investigación sobre lo que es, el hombre se descubre a sí mismo como

[135] Cf. argumento de *Las Fenicias* de EURÍPIDES: *allásei dè phyèn mónon...*

enigmático, sin consistencia ni dominio que le sea propio, sin punto de engarce fijo, sin esencia definida, oscilando entre igual a un dios e igual a nada. Su verdadera grandeza consiste en eso mismo que expresa su naturaleza de enigma: la interrogación.

Finalmente, último punto. Lo más difícil no es restituir a la tragedia, como hemos intentado, su sentido auténtico, el que tenía para los griegos del siglo V, sino comprender los contrasentidos que ha favorecido, o, más bien, cómo se ha prestado a tanto contrasentido. ¿De dónde procede esa relativa maleabilidad de la obra de arte, que al mismo tiempo constituye su juventud y su perennidad? Si el resorte verdadero de la tragedia es en último término esta forma de inversión que actúa como un esquema lógico, se comprende que el relato dramático siga abierto a interpretaciones diversas, y que *Edipo Rey* haya podido cargarse de un sentido nuevo a medida que, a través de la historia del pensamiento occidental, el problema de la ambigüedad en el hombre se ha desplazado, y el enigma de la existencia humana ha cambiado de terreno y se ha formulado en términos distintos a los de los trágicos griegos.

VI

CAZA Y SACRIFICIO EN LA *ORESTÍADA* DE ESQUILO

La *Orestíada* se abre con la aparición de la antorcha que desde la Troya destruida trae a Micenas el «día en plena noche», «en invierno un retorno del verano»[1], pero que presagia en realidad episodios inversos respecto a su apariencia; se cierra con una procesión nocturna «a la claridad de antorchas resplandecientes»[2] *(phéggei lampádōn selasphórōn)*, cuyo resplandor no es falaz en esta ocasión, sino que ilumina un universo reconciliado... lo cual no significa, por supuesto, un universo del que han desaparecido las tensiones. A costa de la acción trágica, el desorden deja sitio al orden entre los dioses, jóvenes y viejos, cuya disputa es evocada desde el principio del *Agamenon* bajo la forma del conflicto de los Uránidas[3], que se enfrentan ante el tribunal de Atenas lo mismo que los hombres. Sin embargo, de principio a fin de la trilogía parecen correr dos temas: el del sacrificio y el de la caza. Las Euménides concluyen con una llamada del cortejo al lamento ritual que profieren las mujeres cuando el animal sacrificial es abatido, la *ololygḗ*[4]: «Y ahora proferid el lamento ritual en respuesta a nuestro canto *(ololýksate nŷn epì molpaîs)*». Pero la primera imagen sacrificial aparece en el v. 65 del *Agamenón*, en el que se compara la entrada en combate con el sacrificio introductorio del matrimonio, las *protéleia*. Inmediata-

[Primera publicación: *Parola del Passato*, 129, 1969, pp. 401-425. Este estudio repite y desarrolla comunicaciones presentadas en el seminario de J. P. Vernant en la École Pratique des Hautes Études y en el coloquio sobre el «Momento de Esquilo» organizado en Bièvres en junio de 1969 por M. Gilbert Kahn. Doy las gracias a los participantes por sus observaciones.]

1 *Agamenón*, 22, 522, 969.

2 *Euménides*, 1022; cf. también *pyridáptôi lampádi, ibid., 1041-1042.*

3 *Agamenón*, 169-175.

4 *Euménides*, 1043, 1047.

mente después aparece el tema del sacrificio que los dioses no aceptan, o, como se ha dicho, el «sacrificio impuro». «Alimenta tu fuego, madera por debajo, aceite por encima, nada aplacará la inflexible cólera de las ofrendas que la llama no quiere»[5].

No menos presente está la imagen de la caza: el presagio que subyace al *Agamenón* entero, y, más allá de la pieza, el pasado, el presente y el futuro de los Atridas, aparece representado en una escena de caza animal, en la que dos águilas devoran una liebre preñada. *Las Euménides,* por su parte, evocan una caza del hombre, cuya pieza es *Orestes* y las Erinias, las perras. Estas «imágenes» de caza han sido recogidas en una útil monografía, en la que, sin embargo, el análisis no supera el nivel trivialmente literario[6]. En cuanto al tema del sacrificio —cuya importancia había escapado por completo a un investigador como E. Fraenkel que habla simplemente de una «transposición del lenguaje ritual destinada a provocar un efecto siniestro»—[7] ha sido objeto en el curso de los últimos años de trabajos mucho más profundos, ya se trate, con Froma I. Zeitlin, de averiguar su significado a través de la trilogía[8] o, de forma más ambiciosa y a veces más discutible, de unir el estudio del sacrificio al de la tragedia griega entera, como hacen W. Burkett y J. P. Guépin[9].

Dicho esto, nadie parece haber caído en la cuenta hasta ahora que existe un lazo entre caza y sacrificio, que los dos temas están en la *Orestiada* no simplemente entrelazados, sino directamente superpuestos, y que vale la pena en estas condiciones estudiarlos juntos[10].

---

[5] *Agamenón,* 68-71.

[6] J. DUMORTIER, *Les Images dans la poésie d'Eschyle,* París, 1935; cf. pp. 71-87; 88-100; 101-111; 134-155, etc. El tema del sacrificio aparece, por el contrario, extremadamente descuidado; cf. pp. 217-220.

[7] *Aeschylus. Agamemnon edited with a commetary by* E. FRAENKEL, Oxford, 1950, III, p. 653.

[8] F. I. ZEITLIN, «The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia», *Trans. and Proc. of the Amer. Phil. Assoc.,* 96, 1965, pp. 463-508; «Postscript to Sacrificial Imagery in the Oresteia (Ag., 1235-1237)», *ibid.,* 97, 1966, pp. 645-653.

[9] W. BURKERT, «Greek Tragedy and Sacrificial Ritual», *Greek, Roman and Byzantine Studies,* 7 (1966), pp. 87-122; J. P. GUEPIN, *The Tragic Paradox: Myth and Ritual in Greek Tragedy,* Amsterdam, 1968. Este último libro es riquísimo, pero J. P. Guépin habría realizado una obra más útil todavía si se hubiera dedicado menos al imposible estudio de los *orígenes* rituales (sobre todo dionisíacos) de la tragedia. El resultado es que, al describir la tragedia como «fiesta de la cosecha y de la vendimia» (pp. 195-200), omite describir lo que *es* la tragedia para intentar explicar aquello en lo que se convierte, con lo que apenas si pasa más allá de las hipótesis ya antiguas de J. E. Harrison y de F. M. Cornford.

[10] J. P. GUÉPIN ha presentido el interés de un estudio de este tipo; cf. *op. cit.,*

Son los mismos personajes; Agamenón y Orestes, los que son sucesivamente cazadores y cazados, sacrificadores y sacrificados (o amenazados con serlo). En el presagio de la liebre preñada devorada por las águilas, la caza es la imagen de un sacrificio monstruoso, el de Ifigenia.

Dominio todavía relativamente poco explorado, la caza griega evoca, sin embargo, todo un mundo de representaciones. Es, ante todo, una actividad social que se diferencia en función de las etapas de la vida. Así, he podido distinguir, y oponer, caza efébica y caza hoplítica, caza artera y caza heroica[11]. Pero también es algo más: en un grandísimo número de textos trágicos, filosóficos o mitográficos, la caza es una de las expresiones del paso de la naturaleza a la cultura. Quizá por este motivo coincide con la guerra. Pongamos tan sólo un ejemplo: en el mito del *Protágoras* de Platón[12], cuando el Sofista describe el mundo humano antes de la invención de la política, dice: «Los humanos vivieron primero dispersos, y no existía ninguna ciudad. Por eso eran destruidos por los animales, siempre y en todas partes más fuertes que ellos, y su industria, suficiente para alimentarlos, seguía impotente para la guerra contra los animales salvajes *(prồs dè tồn tốn thērĩōn pólemon endeếs)*. Porque no poseían todavía el arte político, del que la guerra es una parte»[13].

Entre la caza y el sacrificio, es decir, entre los dos mundos de que disponían los griegos para procurarse la alimentación a base de carne, las relaciones no son menos estrechas. ¿Se trata, como ha sostenido K. Meuli, de una relación de filiación, en la que los ritos sacrificiales derivan lejanamente de los ritos de cazadores prehistóricos tal como todavía hoy se practican especialmente en Siberia?[14].

---

páginas 24-32 especialmente; dice incluso (p. 26): «Naturalmente, las metáforas de caza son extremadamente comunes en griego antiguo, especialmente en las esferas del amor y de la guerra. Una mera enumeración de tales metáforas no nos serviría de ayuda. Pero a veces sentimos que existe la pretensión de expresar algo más, una alusión ritual». Cita numerosos textos que pueden referirse efectivamente a una caza ritual.

[11] Cf. P. VIDAL-NAQUET, «Le Chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne», *Annales E. S. C.*, 1968, pp. 947-964, aparecido también en inglés en los *Proceedings of the Cambridge Philological Society,* 194, 1968, pp. 49-64.

[12] Cf. 322 b.

[13] Asimismo, ARISTÓTELES, *Política,* 1, 1256 b 23; sobre este tema en la literatura griega de los «orígenes» de la civilización, cf. Th. COLE, *Democritus and the Sources of Greek Anthropology,* Ann Arbor, 1967, pp. 34-36, 64-65, 83-84, 92-93, 115, 123-126.

[14] K. MEULI: «Griechische Opferbräuche», *Phyllobolia für Peter von der Mühll,* Basilea, 1946, pp. 185-288. Por discutible que sea ese estudio, no por ello deja de

Para probar históricamente su tesis, K. Meuli debe admitir que los ritos de cazadores, antes de convertirse en ceremonias de sacrificadores, atravesaron una doble etapa histórica: la civilización agrícola de los griegos debió suceder a una pastoril que, a su vez, procedía de una civilización cazadora[15]. Aun suponiendo demostrados estos hechos, se comprende mal cómo habrían de informarnos sobre las relaciones entre caza y sacrificio entre los griegos de la época clásica, es decir, en un pueblo que no era esencialmente cazador, pero que siempre practicó la caza[16] y al que esta actividad continuaba proporcionando en abundancia mitos y representaciones sociales. En estas circunstancias, incluso al historiador —sobre todo al que no es un mero aficionado a lo antiguo— se le impone el estudio sincrónico.

A uno y otro lado del altar sobre el que se realiza el sacrificio «olímpico» se hallan presentes —siguiendo el mito referido por Hesíodo «en los tiempos en los que se resolvía la disputa de los dioses y los mortales en Mecone»[17]— los habitantes del cielo y los huéspedes de la tierra. A los unos van los huesos y el humo, a los otros la carne asada. El mito de Prometeo aparece estrechamente ligado al de Pandora: la posesión del fuego necesario para la comida sacrificial, es decir, en el plano del mito, para la comida a secas, tiene por contrapartida «la raza, la ralea maldita de las mujeres»[18], procedente de Zeus, y la devoradora sexualidad. Así queda trazado el destino del hombre de la edad de hierro, ese labrador al que sólo los trabajos de los campos pueden salvar.

La función de la caza es al mismo tiempo complementaria y opuesta a la del sacrificio. En una palabra: define las relaciones del hombre con la naturaleza salvaje. El cazador es el animal predador, el león o el águila, o el artero, serpiente o lobo —en Homero la mayor parte de las imágenes de caza son de animales[19]—, y a la vez el

---

proporcionar un prodigioso repertorio de hechos e ideas, y es el trabajo más importante sobre el sacrificio entre los griegos. Entre los estudios recientes sobre este tema, he utilizado también ampliamente J. RUDHARDT, *Notions fondamentales de la pensée reliegieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Ginebra, 1958, y J. CASABONA, *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en grec*, Aix-Gap, 1966, sin hablar del antiguo y siempre útil volumen de P. STENGEL, *Opferbräuche der Griechen*, Leipzig-Berlín, 1910.

[15] Cf. lo que él mismo dice sobre ello, *op. cit.*, pp. 223-224.

[16] K. Meuli trata también la cuestión muy brevemente; cf. p. 263.

[17] *Teogonía*, 535-536.

[18] *Ibid.*, 591.

[19] Véanse algunos ejemplos *infra*, p. 144, y para un repertorio y una comparación con el arte contemporáneo, R. HAMPE, *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit*, Tubinga, 1952, sobre todo pp. 30 y ss.

detentador de un arte *(téchnē)* que no poseen precisamente ni el león ni el lobo. Eso es lo que expresa —entre otros cien textos— el mito de Prometeo, tal como lo comenta el *Protágoras* de Platón.

El acto sacrificial es un acto culinario, el animal sacrificado por excelencia es el buey de labor. Este sacrificio —que en última instancia es un crimen y que, por otra parte, algunos textos declaran prohibido[20]— es dramatizado en la ceremonia de las «Bufonías», en honor de Zeus Polieo en Atenas, cuando el animal sacrificado relleno de paja es uncido a un arado, mientras son «juzgados»[21] cada uno de sus «asesinos», desde el sacerdote al cuchillo sacrificial. Pero el vínculo entre el sacrificio y el mundo de los campos cultivados es mucho más fundamental de lo que podría sugerir una fiesta que podemos estar tentados a considerar marginal. He aquí un bello ejemplo arcaico: cuando los compañeros de Ulises, agotados sus víveres, deciden sacrificar los bueyes del Sol, les faltan precisamente los productos del campo; en lugar de la cebada, cuyos granos se tostaban, toman el follaje de un roble; en vez de vino para las libaciones, agua. El resultado es un desastre. «Las carnes asadas y las crudas mugían en torno a los asadores»[22]. La alternativa a este sacrificio impío existía, sin embargo, y el propio Ulises la indica: la caza y la pesca[23].

Considerada globalmente, la caza se sitúa, en efecto, en la zona opuesta del sacrificio olímpico clásico. Sabemos que el sacrificio de animales cazadores era un fenómeno raro (se explica fácilmente, dado que el animal sacrificado debe estar vivo), y en líneas generales estaba vinculado a divinidades rebeldes a la ciudad, divinidades de la naturaleza salvaje como Ártemis y Dióniso[24]. Con mucha frecuencia, como en el mito de Ifigenia, el sacrificio de un animal ca-

---

[20] Cf. *Schol.* ARAT, *Phaen.*, 132; ELIANO, *N. A.*, 12, 34; *Schol. Odisea*, 12, 353; NICOLÁS DE DAMASCO, fr. 103, i Jacoby; ELIANO, *Var. Hist.*, 5, 14; VARRÓN, *De re rustica*, 2, 5, 4; COLUMELA, 6, *Praef.*; PLINIO, *H. N.*, 8, 180. Estos textos desbordan ampliamente el mundo griego.

[21] PAUSANIAS, 1, 28, 10; ELIANO, *Var. Hist.*, 8, 3; PORFIRIO, *De Abstinentia*, 2, 28; para el conjunto de la tradición, cf. L. DEUBNER, *Attische Feste*, Berlín, 1932, página 158.

[22] *Odisea*, 12, 356-396.

[23] *Ibid.*, 12, 329-333; véase sobre este punto mi artículo «Valeurs religieuses et mythiques de la terre et du sacrifice dans l'Odyssée», *Annales E. S. C.*, 1970, páginas 1288-1289.

[24] Una relación, que debería ser completada sobre todo con una investigación arqueológica precisa, ha sido efectuada por P. STENGEL, «Über die Wild und Fischopfer der Griechen», *Hermes*, 1887, pp. 94-100, incluido en *Opferbräuche...*, pp. 197-202.

zado aparece como el sustituto de un sacrificio humano, al reemplazar en cierto modo el salvajismo de la víctima al del acto.

Sin embargo, entre estos dominios opuestos existen zonas de interferencia que aprovecha precisamente la tragedia. *Las Bacantes* de Eurípides ofrece una descripción sobrecogedora de la homofagia (despedazamiento de la carne cruda) dionisíaca, acto en el que caza y sacrificio se confunden. Penteo será la víctima de tal caza sacrificial.

No es ahora mi propósito enumerar todos los pasajes de la *Orestíada* donde se trata de sacrificio, caza, y, a veces, pesca, sino más sencillamente hacer hincapié en las líneas de fuerza de las tres piezas, demostrando que se oponen, en cierta manera, término a término.

Abramos el discurso con el coro que sigue inmediatamente al *párodos* del *Agamenón*[25] y con la evocación del presagio que se manifestó a los aqueos en Aúlide. Más aún que de la gran escena de Casandra, puede decirse que el poeta «agrupa ahí en un todo [...] el pasado más lejano y el futuro que ha de seguir»[26], pero precisamente porque estamos al principio de la pieza, todo está mucho más velado[27].

«Dos reyes de los pájaros se aparecen a los reyes de las naves, uno completamente negro *(kelainós),* otro de lomo blanco. Aparecieron cerca del palacio, del lado del brazo que blande la lanza, posados bien a la vista, devorando con toda su fuerza a una liebre preñada, que había fracasado en su última carrera.» Calcante deduce inmediatamente que las águilas son los atridas, que éstos tomarán Troya, que Ártemis, insultada por el crimen de la liebre, exigirá un rescate mucho más valioso (Ifigenia), lo que, a su vez, dará lugar a otras catástrofes: «Dispuesta a alzarse un día terrible, una administradora pérfida guarda la casa. La Cólera que recuerda y quiere vengar a un niño *(mímnei / gàr phoberà palínortos oikonómos dolía mnámon Mênis teknópoinos)*[28].» De este modo se anuncia, bajo una forma apenas abstracta, la venganza taimada de Clitemestra.

Vocabulario de la caza y vocabulario del sacrificio están aquí estrechamente mezclados. La liebre había «fracasado en su última

---

25 *Agamenón,* 105-159.

26 J. DE ROMILLY, *Revue des études grecques,* 1967, p. 95; cf. también *Le Temps dans la tragédie grecque,* París, 1971, pp. 73-74.

27 Sólo después de la redacción de estas páginas he tenido conocimiento del excelente estudio de J. J. PERADOTTO, «The Omen of the Eagles and the *êthos* of Agamemnon», *Phoenix,* 23, 1969, pp. 237-263.

28 *Agamenón,* 151-155.

carrera» (*loisthîōn dromōn*)[29], expresión técnica que se encuentra en otras partes[30]. Hay que insistir en la liebre, animal típico de la caza, el único, dice Heródoto, cuya hembra concibe mientras está preñada, pues grande es la necesidad que tiene la naturaleza de estas víctimas[31], antítesis del león y del águila. Homero evoca a Aquiles: «Tiene el impulso del águila negra, el águila cazadora, la más fuerte y, a la vez, la más rápida de las aves» (*aietoû oîmat'échōn mélanos toû thērētêros / hós th'hâma krátistos te kaì ōkistos peteēnôn*). Es, también, como «el águila de alto vuelo que va hacia la llanura, a través de las nubes tenebrosas, para robar un tierno cordero o una liebre que se mete en una madriguera» (*ptōka lagōón*), «el águila, la más segura de las aves, el cazador sombrío que se llama el Negro»[32] (*mórphnon thērētê', hòn kaì perknòn kaléousin*). Pero no se trata de una caza cualquiera. P. Mazon[33] ha indicado cómo un reglamento de caza consignado por Jenofonte recomienda a los «deportistas» dejar las crías a la diosa: *tà mèn oûn lían neognà hoi philokynēgétai aphiâsai têi theâi*[34]. La caza de águilas es, a la vez, caza real y desleal, que invade el dominio de Ártemis.

Pero esta caza es también un sacrificio, Calcante lo expresa en términos claros, temiendo que Ártemis exija «otro sacrificio monstruoso, cuya víctima sea toda para ella» (*thysían hetéran ánomon tin' ádaiton*)[35] y, sobre todo, esa identidad queda afirmada en el extraordinario verso 136, obra maestra de la ambigüedad esquileana, que expresa la cólera de Ártemis contra los «perros alados de su padre» (*autótokon prò lóchou mogeràn ptâka thyoménoisin*) lo que significa al mismo tiempo «tras sacrificar antes de su presentación, a la desgraciada liebre con su camada», y «tras sacrificar a su propia hija, pobre ser acurrucado, al frente de las tropas»[36]

29 *Ibid.*, 120.

30 JENOFONTE, *Cinegética*, 5, 14; 9, 10, y ARRIANO, *Cinegética*, 17, evocan la «primera carrera» del animal acosado. La relación ha sido establecida sobre todo por P. MAZON, p. 14 de la edición Budé.

31 HERÓDOTO, 3, 108. Sobre la liebre en el culto de Artemis, especialmente en Braurón, en Ática, véase el artículo citado *supra* de J. J. PERADOTTO, p. 244.

32 *Ilíada*, 21, 252-253; 22, 310; 24, 315-316; cf. también 17, 674-677, donde es Menelao el objeto de la comparación, y también, el *melanáetos kaì lagōphónos* de ARISTÓTELES, *H. A.*, 9, 32, 2. Para otras referencias y la identificación zoológica de estas águilas (la blanca y la negra), cf. el comentario de E. FRAENKEL, II, pp. 67-70.

33 Cf. MAZON, p. 15 de la edición Budé.

34 Cf. *Cinegética*, 5, 14.

35 Cf. *Agamenón*, 150, «otro sacrificio» más, que «no exige a su vez un sacrificio» (Mazon). El sacrificio es *ádaitos*, es decir, sin comida sacrificial: es un sacrificio que todo lo consume.

36 Para una demostración detallada, remito a W. B. STANFORD, *Ambiguity in*

¿Podemos precisar mejor que Calcante la significación del presagio? El adivino mismo subraya su carácter ambivalente. Los elementos favorables son perfectamente claros. Las águilas aparecen «del lado del brazo que blande la lanza»[37], es decir, del lado derecho; una de ellas tiene el lomo blanco, color religiosamente benéfico[38]. La caza de águilas es un éxito. En un sentido, la liebre preñada es Troya[39], que será cogida en una red de la que ni un niño ni un hombre adulto podrán evadirse[40], esa Troya cuya captura será una caza[41]. Pero la liebre también es, como hemos visto, Ifigenia sacrificada por su padre. Ártemis la bella, la benevolente (*eúphrōn ha kalá*, v. 140), extiende su peligrosa protección «tanto sobre los débiles retoños de los leones feroces como sobre las tiernas criaturas de todos los animales de los campos»[42]. Agamenón es también un león[43]: víctima de las águilas bajo la forma de liebre preñada, víctima de Ártemis como hija del león, Ifigenia será siempre la víctima de su padre. Diosa de la naturaleza salvaje cuyo nombre pone Calcante en primer lugar cuando propone el sacrificio de Ifigenia[44], Ártemis sólo interviene porque Agamenón, bajo la forma del águila, ha entrado ya en el mundo de lo salvaje[45], y mucho antes de la escena de Áulide, otras crías distintas a las de la liebre habían

---

Greek Tragedy, Oxford, 1939, p. 143. El comentario de Fraenkel es mudo a este propósito.

37 *Agamenón*, 116.

38 Cf. G. RADKE, *Die Bedeutung der Weissen und der Schwarzen Farbe im Kult und Brauch der Griechen und Römern*, Berlín, 1936, sobre todo pp. 27 y ss.

39 Aunque el símbolo sea muy diferente, el espectador de Esquilo debía evocar la famosa escena en la que Calcante interpreta el presagio proporcionado por una serpiente devorando a ocho pajarillos y a su madre, convertida luego en piedra, lo cual anuncia la conquista de Troya tras nueve años de combate (*Ilíada*, 2, 301-329). Pero en Homero el presagio, una vez interpretado, es perfectamente transparente y no ocurre lo mismo con Esquilo.

40 *Agamenón*, 357-360.

41 Cf. *infra*, p. 159.

42 *Agamenón*, 140-143.

43 Véase por lo menos *Agamenón*, 1259, y según toda verosimilitud 827-828. Véase la brillante demostración de B. M. W. KNOX, «The Lion in the House», *Classical Philology*, 47, 1957, pp. 17-25, que prueba sin ningún género de dudas que en la famosa imagen del cachorro de león que va creciendo (*Agamenón*, 717-736) hay que reconocer no sólo a Paris, sino al hijo mismo de Atreo.

44 *Prophérōn Ártemin*, 201-202.

45 Se trata, en suma, de lo que podemos obtener, salvo algunos matices, del estudio de W. WHALLON, «Why is Artemis angry?», *American Journal of Philology*, 82, 1961, pp. 78-88. E. FRAENKEL (*op. cit.*, II, pp. 97-98), por otra parte, ha indicado en qué grado se había guardado Esquilo de recordar las tradiciones según las cuales los Atridas habrían violado un recinto reservado a Artemis o matado un ani-

sido sacrificadas y devoradas durante el impío festín que evoca la gran escena de Casandra; más tarde, Clitemestra dirá que es «el terrible genio vengador de Atreo» el que ha «inmolado esta víctima adulta para vengar a los niños», *tónd ' apéteisen / téleon nearoîs epithýsas*[46]. La liebre puede identificarse también con los niños asesinados.

Las águilas son los atridas, pero el primero a quien se nombra, el águila negra, cazador sombrío consagrado definitivamente a la desgracia[47], no puede ser más que el héroe del drama, Agamenón. ¿No es comparado éste, en el transcurso de la pieza, a un «toro de negros cuernos»?[48].

El color blanco, atribuido así implícitamente a Menelao, recuerda, sin duda, que para él el asunto termina bien. Menelao es el héroe superviviente del drama satírico que remataba la pieza, el *Proteo*[49]. Pero para complicar más la tarea del intérprete, estas

---

mal a ella consagrado. De hecho, tal acto no necesita figurar porque, en la óptica trágica, Agamenón en tanto que atrida es ya culpable, aunque en todo momento siga siendo libre de no serlo. Al principio nos sentimos tentados de ver, en el verso 141, una alusión a la leyenda de la salvación de Ifigenia transportada a Taúride por la diosa. ¿No está acaso Ártemis «conmovida de piedad» (134)? Pero ningún texto de Esquilo permite afirmarlo.

46 *Agamenón*, 1502-1503.

47 El cazador negro efébico, que constituye el objeto de mi estudio citado *supra*, sólo es «negro» provisionalmente, durante el tiempo de su retiro ritual; aquí se trata de algo distinto: Agamenón es un cazador maldito.

48 *Tòn taûron en péploisin / melágkerōn laboûsa mēchanḗmati / týptei:* «En la trampa de un velo ha prendido al toro de cuernos negros; lo golpea» (1126-1128). Traduzco así a pesar de FRAENKEL (*op. cit.*, II, pp. 511-519), seguido especialmente por THOMSON y por J. D. DENNISTON y D. PAGE, en sus ediciones del *Agamenón*, Oxford, 1957, pp. 171-173. Como Fraenkel, estos autores concuerdan *melagkérōi* con *mēchanḗmati*. Por su parte, J. P. GUÉPIN, *op. cit.*, pp. 24-25, piensa que el velo mismo es «una maquinación de negro cuerno». Los cuernos van, sin embargo, mejor con un toro que con una artimaña o un velo. Conservo, pues, junto con Mazon, el *melágkerōn* de los manuscritos Tr. F. V y M (antes de la corrección), y no adopto la corrección de M *melagkérōi*. Fraenkel traduce: «With black contrivance of the horned one», lo cual resulta bastante extraño y explica que *mēchanḗmati* exija un adjetivo calificativo: esta observación es, cuando menos, refutable: cf. *Coéforas*, 980-981: *Ídesthe d'aûte tônd' epḗkooi kakôn / tò mēchánēma, desmòn athlíōi patrí*, «Contemplad, vosotros que no habéis oído más que nuestros males, contemplad por último la trampa, el lazo que apretó a mi desventurado padre». Respecto a la traducción advertimos que *desmón* tiene todas las posibilidades de ser aquí un nombre apuesto, no un adjetivo.

49 En su comentario, E. FRAENKEL cita (II, p. 67) varios textos que caracterizan al águila «de lomo blanco» por la *deilía*, la cobardía. Esta interpretación no es contradictoria con la que nosotros defendemos aquí; en favor de ésta recordemos que el feliz desenlace del destino de Menelao, que ha desaparecido en la tempestad del retorno, es discretamente anunciado por el heraldo en los vv. 674-679.

águilas son también buitres *(aigypioí)* a los que al principio de la pieza pinta el Corifeo girando por encima de su territorio desierto, reclamando —y obteniendo— justicia por sus crías robadas, es decir, por Helena raptada[50]. ¿Carece absolutamente de importancia esta oposición? ¿Ha empleado Esquilo dos palabras para designar al mismo pájaro? Es lo que generalmente se ha sostenido[51], y es cierto que a veces se confundieron las dos aves[52]. De cualquier modo, es singular que sea el animal noble, real, el águila de las alturas el que sea presentado realizando una acción horrible, y el animal innoble, el carroñero, el que reclame justicia[53]. ¿No es el buitre el animal que, contrariamente al águila, es atraído por lo putrefacto, por el hedor de los cadáveres, y que muere al contacto con los aromas?[54]. ¿No es, por el contrario, esta «contradicción» uno de los resortes de la pieza? Después de todo, la podredumbre está muy presente en la obra. En la gran escena de Casandra, exclama la adivina: «Este palacio hiede a crimen y a sangre derramada. —Dices que huele a las ofrendas quemadas sobre el hogar. —Se diría el aliento que sale de una tumba. —Tú le prestas un perfume que nada tiene de incienso»[55].

En cierto sentido, toda la pieza va a mostrarnos cómo este sacrificio impuro, que es el asesinato de Ifigenia, sucede a otros y entraña otros, al igual que el festín de las águilas, esa caza monstruosa, sucede a otras y entraña otras.

---

50 *Agamenón*, 49-54.

51 Así W. G. HEADLAM y G. THOMSON, *The Oresteia of Aeschylus*, Cambridge, 1938, p. 16; W. WHALLON, que ha visto, sin embargo, con toda claridad la importancia del bestiario de Esquilo para la interpretación de la obra («Los repetidos símbolos animales de la *Orestíada* representan la contrapartida esquilea de la ironía dramática sofoclea», *op. cit.*, p. 81). Concluye en el mismo sentido: «La diferencia genérica entre el buitre y el águila carecen aquí de importancia; el águila puede haber sido el ave de la venganza, el buitre, el de la rapacidad» (*ibid.*, p. 80). El problema ha sido mejor planteado por F. I. ZEITLIN, *The Motif...*, pp. 482-483.

52 Cf. G. D'ARCY W. THOMPSON, *A Glossary of Greek Birds*, Oxford, 1936, páginas 5-6 y 26.

53 Sobre la oposición —y a veces la confusión— entre el buitre y el águila, véanse los textos reunidos por J. HEURGON, «Vultur», *Revue des études latines*, 14, 1936, páginas 109-118. Se encontrarán todas las referencias deseables en D'ARCY W. THOMPSON, *op. cit.*

54 Para esta oposición, compárese, por ejemplo, ESOPO, fábula 6; ELIANO, *N. A.*, 3, 7; 18, 4; ANTONINO LIBERAL, 12, 5-6; DIONISIO, *De Aucupio*, 1, 5 (Garzya). Véase D'ARCY W. THOMPSON, *op. cit.*, p. 84. Agradezco a Marcel Detienne, cuyo libro *Les Jardins d'Adonis*, París, 1972 (véanse pp. 48-56), estaba entonces en preparación, haberme ilustrado en este punto; Manolis Papathomopoulos me ha señalado el último texto citado.

55 *Agamenón*, 1309-1312.

La guerra misma de Troya es una caza, y el coro evoca «esos innumerables cazadores armados de escudo *(polýandroí te pherâspides kynagoi)* que se lanzan tras la huella borrosa de la nave [de Helena]»[56]. Estos cazadores no son extraños[57], son simplemente idénticos a esos numerosos cazadores equipados como hoplitas, o que portan por lo menos el escudo, a los que las jarras áticas representan y oponen a los cazadores efébicos desnudos[58]. Pero, como sugiere inmediatamente después la parábola del cachorro de león, estos cazadores hoplíticos no se comportan como tales. Del mundo de la batalla *(mâchē)* vamos a pasar al de la caza animal, salvaje e impía. El heraldo lo dice al terminar su discurso de llegada: «Los priámidas han pagado dos veces sus faltas»[59].

Clitemestra lo había sugerido cínicamente: una guerra que no respeta a los dioses de los vencidos sería peligrosa para los vencedores[60]. Agamenón lo dirá más claramente todavía al describir la toma de Troya: la venganza ha sido *hyperkôtōs*[61], sin comparación posible con el rapto de Helena. Son precisamente hoplitas, un *aspidēstróphos leṓs,* una «tropa de escudos ágiles»[62], los que la conquistan, pero esos guerreros combaten de noche[63], cosa contraria a la moral

---

[56] *Ibid.*, 694-695.

[57] Como quiere P. Mazon, que traduce de esa forma añadiendo una palabra al texto.

[58] En su memoria de licenciatura sobre los temas de caza en los vasos áticos de los siglo VI y V (1968), Alain Schnapp ha recogido, en este punto, un importante elenco que espero publique algún día; mientras tanto, véanse las figuras I y II.

[59] *Agamenón,* 537.

[60] *Ibid.*, 338-344.

[61] No obstante, *hyperkótōs* (822) es una corrección de Kayser, adoptada por Mazon en lugar del imposible *hyperkôtous* de los manuscritos. Si se adopta, con Fraenkel, Thompson y Denniston-Page la corrección de Heath, *hyperkópous,* los vv. 822-823 habrán de traducirse: «Hemos obtenido el pago *(epraksámetha)* de los raptos *(charpagâs)* presuntuosos»; *charpagâs* se debe asimismo a una corrección.

[62] *Agamenón,* 825.

[63] «Hacia la puesta de las Pléyades», *amphì Pleaiádōn dýsin;* estas tres palabras del v. 826 han sido, desde el Renacimiento, una *tummelplatz* («palestra») de la erudición; se puede encontrar lo esencial de la discusión en FRAENKEL, *op. cit.*, pp. 380-382, y THOMSON, *The Oresteia of Aeschylus,* Praga, 1966, p. 68. Para unos, *dýsis* designa, como quiere el escoliasta de T., la puesta *helíaca* de las Pléyades (14 de noviembre), que marcaba tradicionalmente el principio de la mala estación. Esta indicación concertaría bastante bien con la tempestad descrita por el heraldo en los versos 650 y ss., y, simbólicamente, con la peligrosa *peripecia* que representa en realidad la conquista de Troya y la vuelta de *Agamenón.* Así razonan, matiz más, matiz menos, THOMSON y DENNISTON-PAGE (p. 141), opinando incluso, estos últimos autores, que la indicación es puramente gratuita. Otros estiman que *dýsis* designa simplemente la puesta *nocturna* de esta constelación, y Fraenkel recuerda que en el momento de las grandes fiestas dionisíacas (finales de marzo), las Pléyades se ponen hacia las

griega de la batalla. La tropa, hija del caballo, es «el monstruo devorador de Argos»[64] que salta y, «al igual que un león cruel, se ha hartado de lamer la sangre real»[65]. La guerra repite, pues, el asesinato de la liebre, siendo el león, otro animal real, el que reemplaza a las águilas. La gran escena de Casandra y el asesinato de Agamenón repetirán, a su vez, el sacrificio de Ifigenia y la guerra y muerte de los hijos de Tiestes. Apenas necesitamos recordar que, también aquí, el vocabulario es costantemente el del sacrificio[66] y la caza. Casandra es una perra de caza[67]. Agamenón es un hombre degollado en un sacrificio tanto más monstruoso cuanto que va acompañado de juramentos y del grito ritual de la Erinia familiar[68], y a la vez un animal preso en la red, acosado antes de ser matado[69], víctima

---

diez de la noche. Sin que sea necesario apelar, como hace Fraenkel, a los hábitos alimentarios del león, que conocía bien Homero (*Ilíada*, 17, 657-660), hemos de confesar que, siguiendo el movimiento del relato, imaginamos mucho más fácilmente a un león, incluso metafórico, saltando *de noche*, que otro saltando *al principio de la estación invernal*. Toda la tradición situaba la conquista de Troya durante la noche. Wilamowitz, seguido por Mazon y Fraenkel, ha aportado un argumento de peso a esta tesis trayendo un texto de Safo, fr. 52 (Bergk): *dédyke mèn ha Selâna kaì Plēiádes, mésai dè nýktes*, «la Luna y las Pléyades se han puesto, es medianoche».

64 *Argeîon dákos, hýppou neossós* (824-825). *Dákos* (cf. *dáknō*, morder) es empleado además por Esquilo para designar a la Esfinge que figura en el escudo de Partenopeo (*Los Siete*, 558), o los monstruos marinos (*Prometeo*, 583).

65 *Agamenón*, 827-828.

66 Para los detalles de los textos me remito a los artículos, ya citados, de F. I. Zeitlin.

67 *Agamenón*, 1093-1094, 1184-1185.

68 Cf. vv. 1056, 1117-1118 (el grito ritual), 1431 (los juramentos). No creo, como F. I. Zeitlin (*The motif...*, p. 447), que estos juramentos se refieran al pasado. Clitemestra es muy consciente del carácter monstruoso del sacrilegio que acaba de cometer, puesto que ella misma considera incluso un supersacrilegio derramar una libación sobre un cadáver, *epispéndein nekrôi* (1395), lo cual no forma parte, como ella misma dice, de lo que conviene hacer *(prépontа)*. Esta expresión debe comprenderse por referencia a las libaciones derramadas sobre una víctima *antes* de su ejecución, y sin duda también a las que acompañaban a la victoria; cf. D. W. Lucas, «*Epispéndein nekrôi*», *Agamenón*, 1398-1399; *Proc. of the Cambr. Phil. Soc.*, 195, 1969, páginas 60-68, cuya demostración acepto en los puntos esenciales.

69 Imágenes de la red y de la trampa de caza: para Casandra, 1048, para Agamenón, 1115, 1375, 1382 (red marina), 1611. El tema de la red, del «vestido traicionero», ¿es o no anterior a Esquilo? Ningún texto literario permite responder a esta cuestión. Lo que se refiere a los documentos iconográficos es objeto de una enconada discusión. E. Vermeule, que ha publicado recientemente una magnífica crátera del museo de Boston en la que Clitemestra envuelve a su esposo en una tela mientras Egisto lo mata («The Boston Orestia Krater», *American Journal of Archaeology*, 70, 1966, páginas 1-22); cf. H. Metzger, «Bulletin archéologique, Céramique», *Revue des études grecques*, 81, 1968, pp. 165-166, se apoya precisamente sobre ese silencio de las fuentes literarias para datar este documento *después* de la representación de la

simultánea de la leona Clitemestra y del león-cobarde, Egisto, que es también un lobo —animal a la vez cruel y artero para los griegos—[70]. Es también el sacrificador sacrificado[71], y esta caza-sacrificio repite, a su vez, el crimen original; aquel que toma la forma horrible de un sacrificio humano acompañado de un juramento, y de algo peor que un sacrificio humano, puesto que es una *oikeîa borá*[72], una comida familiar, el resultado de un canibalismo doméstico[73].

Orestíada (458). Otros autores y sobre todo M. I. DAVIES, que acaba de abordar el conjunto del problema («Thoughts on the Oresteia before Aischylos», *Bulletin de correspondance hellénique,* 93, 1969, pp. 214-260), piensan que hay por lo menos un testimonio anterior sobre un pínax de Gortina del segundo cuarto del siglo VII (figuras 9 y 10, pp. 228-229 del estudio de Davies), que representaría el asesinato de Agamenón. Según esta interpretación, Clitemestra golpearía mientras Egisto tendería una red por encima de la cabeza del rey, pero la existencia misma de esa red parece sujeta a dudas. En cuanto a la crátera de Boston, debemos añadir que M. I. DAVIES la data en los años en torno al 470, apoyándose sobre todo en el hecho de que es Egisto quien, contrariamente a lo que ocurre en la pieza de Esquilo, juega el papel principal (*loc. cit.*, p. 258).

[70] Egisto león-cobarde, 1224; Egisto lobo compañero de la leona, 1258-1259. El lobo de los griegos era a la vez pérfido y feroz, mientras que la astucia no es, desde luego, el rasgo que lo caracteriza en nuestra propia cultura. «El lobo pasa por ser, fundamentalmente, un animal astuto», como escribía precisamente O. KELLER, *Thiere des classischen Alterthums...,* Innsbruck, 1887, p. 162; cf., *e. g.*, ARISTÓTELES, *H. A.*, I, 1, 488 b, donde los lobos son situados entre los animales a la vez, *gennaîa kaì ágria kaì epíboula* («a la vez valientes, salvajes e insidiosos»), y ARISTÓFANES DE BIZANCIO, *Epítome,* I, 11 (Lambros): *tà dè epíboula kaì epithetikà hos lýkos,* «los animales insidiosos y emprendedores, como el lobo». Sobre la utilización de esta astucia del lobo en ciertos ritos, cf. L. GERNET, «Dolon le loup», *Mélanges F. Cumont,* Bruselas, 1936, pp. 189-208, reproducidas en *Anthropologie de la Grèce antique,* París, 1968, pp. 154-172.

[71] La expresión célebre *patheîn tòn érksanta,* «al culpable el castigo» (*Agamenón,* 1564) que *Las Coéforas* (313) recoge bajo la forma *drásanti patheîn,* juega quizá en Esquilo con el doble sentido de *érdō,* «realizar» y «sacrificar».

[72] El padre se lleva a la boca las vísceras de sus hijos (1221); sobre el papel de las carnes cortadas y de las *splágchna* en el juramento, cf. J. RUDHARDT, *op. cit.*, p. 203.

[73] *Borá, nomen actionis,* de *bibrṓskō* (cf. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique, s. v.*), «devorar», designa, propiamente hablando, el pasto del animal. Esta palabra sólo se emplea por lo general para el alimento humano cuando los hombres están reducidos al estado salvaje, o son comparados con los animales; cf. los ejemplos reunidos por Ch. P. SEGAL, pp. 297-299 de su estudio «Euripides, Hippolytus, 108-112: Tragic Irony and Tragic Justice», *Hermes,* 96, 1969, pp. 297-305. No sé por qué Segal ha quitado fuerza a su demostración al escribir (p. 297): «El substantivo *borá* puede emplearse para la comida humana ordinaria». Los ejemplos citados en nota no van desde luego en este sentido; ESQUILO, *Persas,* 490: se trata de la alimentación de los soldados persas hambrientos, por tanto, reducidos al estado animal; SÓFOCLES, *Filoctetes,* 274, 308, dos ejemplos admirables de la alimentación de un hombre asilvestrado; HERÓDOTO, I, 119, 15, trata del festín canibalesco ofrecido a Harpagón por Astiages, ejemplo paralelo al de la *Orestíada;* ÍD., 2, 65, 15, se refiere a los alimentos

Lo crudo y lo cocido[74], la caza y el sacrificio se unen precisamente en el punto en que el hombre no es más que un animal. La *oikeía borá* es, en suma, el equivalente del incesto.

Hecho notable y que confirma, según creo, el análisis precedente: mientras que, en el *Agamenón*, la captura del ser humano que será sacrificado es descrita con metáforas de caza, la ejecución misma es evocada, la mayoría de las veces, con metáforas de animales domésticos. Ifigenia es, sucesivamente, cabritillo y oveja[75]; Agamenón, al que Clitemestra había descrito como el perro del establo[76], al igual que ella es la perra[77], es capturado en una red, pero abatido como un toro[78]. Es otra forma de expresar el sacrilegio, puesto que los animales domésticos, precisamente las víctimas normales del sacrificio, deben indicar con una señal su asentimiento[79], lo que es exactamente lo contrario a una muerte mediante trampa. *Las Bacantes* de Eurípides proporciona quizá un interesante punto de comparación. Cuando Ágrave vuelve de su caza, trayendo la cabeza de su hijo Penteo[80], se imagina al principio que trae de la montaña la hiedra de Dióniso, «afortunada caza», *makárion thēran;* luego un

---

dados por los egipcios *a los animales;* ÍD., 13, 16, 15: el fuego es comparado a un animal que devora sus alimentos; EURÍPIDES, *Orestes*, 189: el héroe, enloquecido, es decir, salvaje, no tiene siquiera *póthon boras*, que yo traduciría, el deseo de la bestia de satisfacerse. Un ejemplo puede prestarse a equívoco: SÓFOCLES, *Edipo Rey*, 1463-1464, texto por lo demás difícil que algunos han propuesto enmendar, y que ha suscitado interpretaciones muy diversas (cf. J. C. KAMERBEEK, *The Plays of Sophocles*, IV, *Commentary*, Leiden, 1967, p. 262). Edipo, después de haber dicho a Creonte que sus hijos, por ser hombres, no corrían peligro de carecer de lo necesario para la vida *(toû bíou)* evoca a sus hijas *aîn' oúpoth' hē chōrìs estáthē borâs trápez' áneu toûd' andrós*, «para quienes jamás mi mesa se ha puesto sin alimento y sin que yo esté presente». ¿No compara aquí Edipo, implícitamente, a sus hijas con animales familiares que saborean el mismo alimento que él? Cuando, en el *Hipólito*, 952, Teseo habla del *apsýchou borâs* de su hijo, sugiere claramente que, bajo sus modales de vegetariano, era un caníbal y un incestuoso.

74 Recordemos que los hijos de Tiestes fueron asados; cf. *Agamenón*, 1097.

75 Cf. *Agamenón*, 232, 1415.

76 *Ibid.*, 896.

77 *Ibid.*, 607. El vigilante nocturno también es comparado a un perro (3).

78 *Agamenón*, 1126.

79 ARISTÓFANES, *La Paz*, 960, y *Escolios;* PORFIRIO, *De Abstinentia*, 2, 9 (Teofrasto); PLUTARCO, *Quaest. Conv.*, 8, 8, 279 a y ss.; *De Defect. Orac.*, 435 b; *Sylloge*³, 1025, 20; cf. K. MEULI, *loc. cit.*, p. 267. Agamenón nos da su asentimiento, por supuesto; es herido tres veces (1384-1986), mientras que, por el contrario, se pretendía abatir al animal de un golpe, y sin dolor (K. MEULI, *ibid.*, p. 268). J. P. GUÉPIN, *op. cit.*, p. 39, compara la muerte de Agamenón con el sacrificio de las «Bufonías». Esta asimilación me parece indefendible. No hay en la inmolación del animal doméstico por excelencia ni la sombra de una caza previa.

80 El relato del mensajero hace alternar las imágenes de caza y de sacrificio; cf.

cachorro de león cogido sin red, hazaña cinegética real; finalmente, antes de descubrir la verdad, un novillo *néos móschos*, velludo sin embargo como un animal salvaje: *hôste thērágraulos*[81], y Ágave elogia a Baquio el hábil cazador, el gran montero mayor, *ánaks agreŷs*[82]. La habilidad de Dióniso ha consistido precisamente en hacer que Ágave *cace* a su hijo, permitiendo que luego lo trate como animal doméstico, sin saber precisamente hasta qué punto le era próximo. Lo que Ágave hace inconscientemente, los cazadores sacrificadores del *Agamenón* lo ejecutan conscientemente. Este animal salvaje que inmolan como un animal doméstico es lo que tienen más próximo, su hija, su marido.

El *Agamenón* llega así a un vuelco total, a una inversión de los valores: la hembra ha matado a su macho[83], y el desorden se ha instalado en la ciudad, el sacrificio ha sido un antisacrificio, una caza pervertida. Sin duda, el último verso pronunciado por la reina evoca el restablecimiento del orden, pero este orden falaz, viciado, será destruido en *Las Coéforas*.

En un estudio reciente del primer estásimo de *Las Coéforas*, la señorita A. Lebeck ha mostrado que la segunda pieza de la trilogía no sólo tenía la misma estructura fundamental que el *Agamenón*[84], sino que constituía su exacta contrapartida[85]. Donde una víctima es recibida por su asesino, un asesino es recibido por su víctima; la mujer que le acoge engaña al hombre que vuelve, en el primer caso, mientras que, en el segundo, es el hombre que vuelve el que engaña a la mujer que le acoge. Todo esto es verdad hasta en los detalles: *Las Coéforas* es con relación al *Agamenón* una auténtica fuga reflejada en un espejo. Sin embargo, entre las dos piezas hay una diferencia fundamental, como ha sido bien observado[86]: el tema del «sacrificio viciado» se halla al borde de la desaparición. Orestes no sacrifica monstruosamente a su madre, ejecuta la orden del oráculo. El motivo no desaparece, sin embargo, por completo, y el coro de cautivos exclama: *Ephymnêsai génoitó moi pyká-/ent' ololygmòn*

---

los vv. 1108, 1114, 1142, 1146. Espero dedicar próximamente un estudio a este doble tema en el *Hipólito* y las *Bacantes*.

81 *Bacantes*, 1188.

82 *Ibid.*, 1192.

83 *Agamenón*, 1231.

84 Cf. A. LESKY, «Die Orestie des Aischylos», *Hermes*, 66, 1931, pp. 190-214, sobre todo pp. 207-208.

85 A. LEBECK, «The first stasimon of Aeschylus' Choephori: Myth and Mirror image», *Classical Philology*, 57, 1967, pp. 182-185.

86 F. I. ZEITLIN, *The motif...*, pp. 484-485.

andròs / theinoménou gynaikós t' / ollyménas. «Ojalá pueda, por fin, lanzar a plena voz el lamento sagrado sobre el hombre degollado, sobre la mujer inmolada»[87]. La sangre de Egisto, mas no la de Clitemestra, es, en boca de Orestes, objeto de una libación a la Erinia, divinidad infernal, pero ello no es un sacrilegio. Retrospectivamente las cosas cambian también. Agamenón no es ya el guerrero preso en la trampa y abatido por la espada, el que paga a la vez las faltas de la guerra de Troya y el sacrificio de Ifigenia. Lo primero está enteramente justificado: «Ella, la Justicia, ha llegado; ha terminado por herir a los Priámidas, y con un pesado castigo»[88]; de lo segundo no se hace mención en ninguna parte, ni siquiera en boca de la reina[89]. Agamenón se convierte en un sacrificador puro, su tumba es un altar *(bōmós)* como el que se alza a los dioses celestes[90]; ha sido para Zeus un *thytḗr*[91], un sacrificador[92]. Zeus no tendrá más hecatombes si Agamenón no es vengado[93]. El reino de Orestes se asocia, por anticipación, a los banquetes y a los sacrificios. El asesinato de Agamenón apenas es más que una abominable trampa. Orestes deplora que su padre no haya muerto, como un guerrero, en el combate[94]. Cuando Electra y su hermano invocan a su padre muerto, dicen:

ELECTRA.—«Acuérdate de la red de sus nuevos ardides».

ORESTES.—«Cepo sin bronce por el que fuiste capturado *(ethēreúthēs)*, padre mío»[95].

A este «cepo sin bronce», vuelve el poeta en varias ocasiones cuando Orestes evoca la maquinación *(mechánēma)*[96] de que fue víctima su padre, cuando define la red misma como una trampa para animales, *ágreuma thērós*[97]. Justo en ese momento hace mención brevemente de la espada de Egisto, que ha teñido con la sangre de

---

[87] *Coéforas*, 385-388.

[88] *Ibid.*, 935-936.

[89] Cuando el coro resume el drama de los atridas al final de la pieza (1065-1076) se limita a tres «tormentas»: el asesinato de los hijos de Tiestes, el de Agamenón, el ambiguo de Clitemestra.

[90] *Coéforas*, 106.

[91] *Ibid.*, 255.

[92] Sobre el sentido de *thytḗr*, equivalente poco más o menos a *thýōn*, cf. J. CASABONA, *op. cit.*, pp. 145-146.

[93] *Coéforas*, 261.

[94] *Ibid.*, 345-354.

[95] 492-493; MAZON traduce: «Donde estuviste tú prisionero», lo cual no refleja la imagen de la caza; cf. *Euménides*, 460 y 627-628 en los que Apolo explica que Clitemnestra no ha utilizado siquiera «el arco de largo alcance de la amazona guerrera».

[96] *Coéforas*, 981.

[97] *Ibid.*, 998.

Agamenón el velo que sirvió como trampa del rey, pero es el velo mismo quien es declarado asesino, *patroktónon th' hŷphasma*[98].

Estas observaciones me llevan a estudiar el personaje central de *Las Coéforas*, Orestes, quien, aunque propiamente hablando no sea un sacrificador, sí es un cazador y un guerrero. Lo que sorprende inmediatamente en Orestes, es su carácter doble: no hablo aquí sólo del hecho de que sea a la vez culpable e inocente, lo que permite prever su absolución ambigua en *Las Euménides*. Al final de *Las Coéforas*, el coro no sabe si representa al salvador o al desastre: *sōtêr' ḕ móron eípō*[99]. Pero, lo que es más fundamental, desde el principio de la pieza Orestes aparece con esa ambivalencia que caracteriza (he tratado de demostrarlo en otro lugar)[100] al preoplita, al efebo, al aprendiz de hombre y de guerrero que utiliza ardides antes de adquirir la moral de la batalla.

El primer gesto de Orestes es ofrecer sobre la tumba de su padre, en señal de duelo, un rizo de pelo; esta ofrenda funeraria[101] *(penthētḗrion)* repite —el propio héroe lo dice—[102] la que Orestes adolescente había hecho al río Ínaco en agradecimiento por la educación *(threptḗrion)* recibida[103]. Este rizo descubierto por Electra y sus compañeras deja al jefe del coro vacilante: ¿se trata de un hombre o de una joven? Efectivamente, puede confundirse a Orestes con Electra, su doble[104]. El signo de reconocimiento entre el hermano y la hermana es un tejido antiguamente bordado por Electra, que representaba una escena de animales salvajes, *thḗreion graphḗn*[105]. Es precisamente una especie de caza efébica donde la astucia ocupa un lugar, esta vez legítimo.

La ambivalencia del comportamiento guerrero de Orestes implica en la pieza muchas expresiones sobrecogedoras. Así, describiendo por adelantado el asesinato de Egisto, Orestes se muestra «envolviendo (a su adversario) con un bronce ágil *(prodṓkei peribalṓn*

---

98 *Ibid.*, 1015.

99 *Ibid.*, 1073-1074.

100 Cf. mi artículo ya citado, «Le Chasseur noir», *Annales E.S.C.*, 1968.

101 *Coéforas*, 7.

102 *Ibid.*, 6.

103 Sobre la ofrenda de cabello en general, cf. las indicaciones y la bibliografía recogidas por K. MEULI, *loc. cit.*, p. 205, n. 1; sobre la tonsura de cabellos del efebo, cf. J. LABARBE, «L'âge correspondant au sacrifice du *koúreion* et les données historiques du sixième discours d'Isée», *Bull. acad. roy. Belg.*, Cl. Lettres, 1953, páginas 358-394.

104 169 y ss.; sobre los aspectos femeninos de la efebía, cf. P. VIDAL-NAQUET, *loc. cit.*, pp. 959-960.

105 *Coéforas*, 232.

chalkeúmati)»[106]. Al adversario se le envuelve con la red, pero se le combate con el bronce. Este combate es, en cierto sentido, una *máchē* («lucha»): es Ares contra Ares, como es Dike contra Dike[107]. Pero los aspectos arteros de esta lucha son chocantes: «Es preciso», dice Orestes, «que después de haber inmolado por la astucia a un héroe reverenciado, sean ellos [Clitemestra y Egisto] atrapados y perezcan en la misma red»[108]. Y Clitemestra se hace su eco: *dólois oloúmeth' hṓsper oûn ekteínamen:* «Vamos a perecer por la astucia tal como hemos matado»[109]. Orestes debe usar una persuasión artera *(peithṑ dolía)*[110] y una vez realizado el crimen, el coro triunfa: *émole d' hōi mélei kryptadíou mâ chas / dolióphrōn poiná,* «Ha venido aquel que, luchando en la sombra, sabe mediante la astucia acabar el castigo»[111]. Pero el empleo mismo de la palabra *mâchē* nos lo advierte: no se trata de un ardid cualquiera. El coro prosigue: «Ha tocado su brazo en la batalla *(éthige d'en mâ chai cherṑs etetýmōs),* la hija de Zeus, aquella a la que nosotros, mortales, llamamos con el nombre que le compete, Justicia»[112]. Cuando el coro, al principio de la pieza, evoca lo que será el vengador ideal, describe un guerrero armado del arco escita palíntono, que hay que tender hacia atrás[113] y al mismo tiempo de espada «en la que hoja y puño no son más que uno, para combatir más de cerca»[114]. Orestes será a la vez hoplita y arquero[115]. El coro dirá, por su parte, resumiendo todo, que la victoria de Orestes, o más bien la del oráculo, ha sido obtenida *(adṓlois dṓlois),* «por ardides que no lo son»[116].

---

106 *Ibid.*, 576.

107 *Ibid.*, 461.

108 *Ibid.*, 556-557.

109 *Ibid.*, 888.

110 *Ibid.*, 726.

111 *Ibid.*, 946-947.

112 *Ibid.*, 948-951.

113 Sobre el arco palíntono de los escitas, de curvatura inversa, cf. A. PLASSART, *Revue des études grecques,* 1913, pp. 157-158, y A. SNODGRASS, *Arms and Armours of the Greek,* Londres, 1967, p. 82, y la documentación iconográfica recogida por M. F. VOS, *Scythian archers in Archaic Attic Vase-Painting,* Groninga, 1963.

114 *Coéforas,* 158-161.

115 Para la oposición entre arquero y hoplita, el texto fundamental pertenece a EURÍPIDES, *Heracles,* 153-164. La documentación reunidad por M. F. Vos permitiría renovar el tema. Este autor interpreta ciertos vasos como una iniciación a la caza impartida a efebos por arqueros escitas (cf. p. 30). Esta interpretación me convendría admirablemente; véase también la figura I.

116 *Coéforas,* 955. Sobre esta expresión y otras semejantes, cf. D. FEHLING, «*Nyktòs paîdes ápaides.* Euménides 1034 und das sogennante Oxymoron in der Tragödie», *Hermes,* 90, 1968-1969, pp. 142-155, sobre todo p. 154.

Pero es el estudio del bestiario de *Las Coéforas* lo que culmina la demostración.

De Electra se dice simplemente que tiene un corazón de lobo[117], lo cual la sitúa del lado de la astucia y del disimulo. Orestes, por su parte, es una serpiente, no sólo en el sueño famoso de su madre que le imagina agarrado de esta forma a su seno[118], sino, según la definición que él da de sí mismo: *ekdrakontōtheis d'egṓ / kteínō nin:* «Soy yo, convertido en serpiente, el que la matará»[119]. Pero la relación con su madre es reversible, Clitemestra es también una serpiente[120]. Es la víbora que se ha apoderado de las crías del águila[121], es «murena o víbora»[122]; la verdadera serpiente es ella, y Orestes serpiente es también una de las crías abandonadas del águila que gimen de hambre, «porque no están en edad de llevar al nido la caza paterna»[123]. Eso ocurre con Electra. La imagen que abre el *Agamenón* reaparece, pues, pero invertida: no son ya los *buitres* los que claman venganza contra el robo de sus pequeños, son los *aguiluchos* los que están privados de sus padres[124]. Pero Orestes es también el animal real adulto; en respuesta a Clitemestra que trata a su hijo de serpiente[125] el coro declara: «Ha llegado a la morada de *Agamenón* el doble león, el doble Ares»[126], aquel mismo que «corta de un gol-

---

117 *Coéforas,* 421.

118 *Ibid.,* 527-534.

119 *Ibid.,* 549-550.

120 En el *Agamenón,* era leona, vaca y, una sola vez (1233), *amphísbaina,* serpiente que puede caminar en los dos sentidos, comparada a Escila. En su estudio, «The Serpent at the Breast», *Trans. and Proc. of the Amer. Phil. Assoc.,* 89, 1958, páginas 271-275, W. F. WHALLON ha visto perfectamente esta reversibilidad: «Clitemestra y Orestes asumen uno respecto al otro el papel de serpiente» (p. 273), pero no ha deducido todas las consecuencias posibles de su observación.

121 *Coéforas,* 246-249.

122 *Ibid.,* 994.

123 *Ibid.,* 249-251.

124 Cf. F. I. ZEITLIN, *The Motif...,* p. 483. El combate del águila y la serpiente —del que no es preciso recordar que opone un animal noble a un ser situado en la categoría de los *aneleútbera kaì epíboula,* de los «seres no libres e insidiosos» (ARISTÓTELES, *H. A.,* 1, 1, 488 b)— es un *topos* del arte y de la literatura griegos (cf., *e. g., Ilíada,* 12, 200-209; ARISTÓTELES, *ibid.,* 9, 1, 609 a), y los hechos reunidos por O. KELLER, *op. cit.,* pp. 247-481, que se encuentran también en muchas otras culturas; cf. el estudio (divulgación ambiciosa de altos vuelos) de R. WITTKOWER, «Eagle and Serpent. A Study in the Migration of Symbols», *Journal of the Warburg Institute,* 2, 1939, pp. 293-325 (para el mundo grecorromano, cf. pp. 307-312); con otro espíritu, el de los «arquetipos» de C. J. Jung, M. LURKER, «Adler und Schlange», *Antaios,* 5, 1963-1964, pp. 344-352.

125 *Coéforas,* 928.

126 *Ibid.,* 937-938.

pe afortunado la cabeza de las dos serpientes»[127]; Clitemestra y Egisto. Las serpientes, cierto, reaparecen en la cabeza de las Erinias[128]. El destino de Orestes no está, pues, zanjado: personaje doble, cazador y guerrero, serpiente y león, Orestes volverá a ser en *Las Euménides* pieza de caza amenazada con el sacrificio.

En *Las Euménides* va a salir a plena luz y desembocar en el mundo de lo político la oposición entre la naturaleza salvaje y la civilización, de la que he tratado de mostrar que, en forma más o menos enmascarada, estaba constantemente presente en las dos primeras piezas de la trilogía. Sólo aparentemente dejamos el mundo de los hombres para ver enfrentarse a los dioses. Es, en realidad, del hombre y de la ciudad de lo que en última instancia va a tratarse.

El relato de la Pitia, en el prólogo de la pieza, ofrece un relato de los orígenes de Delfos que es propio de Esquilo: el de una sucesión que fue «sin violencia *(oudè pròs bían)*»[129], y en la que no tiene lugar el asesinato de Pitón. Las divinidades dueñas del lugar se dividen en dos grupos entrelazados: la Tierra y su hija Febe a un lado, Témis (el orden) y Febo al otro, alternando el orden de sucesión, naturaleza salvaje y civilización. El último titular, Febo, tiene el apoyo de Zeus, pero, de Delos al Parnaso, es acompañado por los atenienses: «Los hijos de Hefesto le abren su camino, amansan para él el suelo salvaje *(khthóna / anḗmeron tithéntes hēmerōménēn)*[130]. La invocación dirigida luego por la Pitia a las divinidades, y que concluye, como es debido, con una apelación a Zeus garante de un orden nuevo, agrupa a los dioses, evidentemente también, en dos categorías. Palas Pronea de un lado, abriendo la serie que cierra Zeus, y del otro, las «Ninfas del antro coricio, asilo de los pájaros»[131], retiro también de Dióniso «Bromios», el ruidoso —«Me libro mucho de olvidarlo *(oud' amnēmonô)*»[132]—, el río Plisto y Posidón, que estremece el suelo.

El Dióniso aquí invocado no nos resulta desde luego indiferente, es un Dióniso cazador[133], el que conduce a las Bacantes al combate *(estratḗgēsen)*, y el que en Penteo preparó la muerte de una liebre[134]: es la muerte misma lo que las Erinias preparan a Orestes. Se

127 *Ibid.*, 1047.
128 *Ibid.*, 1050.
129 *Euménides*, 5.
130 *Ibid.*, 13-14.
131 *Ibid.*, 22-23.
132 *Ibid.*, 24.
133 Punto señalado por J. P. GUÉPIN, *op. cit.*, p. 24.
134 *Euménides*, 25-26.

nos advierte desde el principio de la pieza: el mundo de lo salvaje puede ser integrado, dominado por Zeus; la transición puede hacerse sin violencias —y eso es lo que realiza el proceso de Atenas—, pero no por ello deja de subsistir. Negar su existencia sería negar una parte de la realidad.

El Orestes cazador de *Las Coéforas* se ha convertido, por tanto, en caza. Es un pavo que escapa a la red[135], pavo acurrucado *(kataptakṓn)*[136], una liebre cuyo sacrificio pagará por la muerte de Clitemestra[137]. Una vez más Esquilo utiliza el vocabulario técnico de la caza[138]. Las Erinias son cazadoras[139], pero cazadoras puramente animales. El salvajismo que era una parte de los personajes de Agamenón, Clitemestra, del mismo Orestes, se halla en ellas sin mezcla. Son serpientes[140], son también perras[141]. Su carácter puramente animal es fuertemente subrayado, ciertamente por Apolo, en los versos 193 y siguientes: «En el antro de un león bebedor de sangre *(léonton haimatróphou)* es donde les conviene vivir, en lugar de venir a este templo fatídico a comunicar su mácula a otro». Un león bebedor de sangre, eso es lo que era también el ejército de Agamenón durante la conquista de Troya[142]. Las Erinias están incluso más allá del salvajismo y de la animalidad, son «las vírgenes abucheadas, los hijos viejos de un antiguo pasado al que jamás se acerca dios, hombre o animal»: *oudè thḗr*[143].

De forma completamente natural el simbolismo de los colores concurre a expresar esa realidad. Esos «hijos de la noche»[144] que no conocen más que los velos negros[145], cuyo odio es igualmente negro[146], son amenazados por la serpiente alada, por las flechas blancas de Apolo[147]. Estas divinidades reciben sacrificios que las definen no menos claramente. La sombra de Clitemestra les recuerda sus

---

135 *Ibid.*, 111-112.
136 *Ibid.*, 252.
137 *Ibid.*, 327-328.
138 Así *epirroizeîn* en el v. 424, que significa exactamente: «lanzar el grito que deja sueltos a los perros».
139 *Euménides*, 231.
140 *Ibid.*, 128.
141 *Ibid.*, 132.
142 Cf. F. I. ZEITLIN, *The Motif...*, p. 486.
143 *Euménides*, 68-70.
144 *Ibid.*, 416.
145 *Ibid.*, 351, 370.
146 *Ibid.*, 832.
147 *Ibid.*, 181-183.

ofrendas: «¿No habéis chupado[148] con frecuencia de mis ofrendas, libaciones sin vino, sobrios brebajes tranquilizantes *(nēphália meilígmata)*? ¿No he ofrecido de noche más de una víctima para vuestras comidas sagradas, sobre el altar *(ep' eskhárai pyrós)* a una hora ignorada de los demás dioses?»[149]. Composición característica: no se trata más que de productos «naturales», sin que nada proceda de la agricultura, y las ofrendas son consumidas en un sacrificio que todo lo aniquila[150]. Las Erinias se mantienen en los dos extremos: lo «puro», lo «natural» es también lo crudo. No beben vino, pero comen hombres. Así, aunque cerca del vino[151], las Bacantes de Eurípides se nutren de la leche y la miel que surgen del suelo y devoran la carne cruda del chivo, antes de destrozar a Penteo. Las diosas de la noche se dirigen también a Orestes: «Tú, víctima engordada para mis sacrificios, completamente viva, aún no degollada en el altar, me proporcionarás mi festín»[152]. El antisacrificio es designado esta vez por lo que es, sin la parodia que evocaba el crimen de Agamenón. Pero la expresión más sorprendente se encuentra en los versos 264-265: «Eres tú quien completamente vivo, debes, a cambio, proporcionar a mi sed una ofrenda roja sacada de tus miembros». Una ofrenda roja, *erytròn pelanón*. El *pelanós* es una ofrenda puramente vegetal, masa o líquido. Es un *pelanós* lo que Electra ofrece sobre la tumba de Agamenón[153]. Un *pelanós* rojo es una imagen sobrecogedora de la monstruosidad.

La transformación de las Erinias en Euménides no cambiará su naturaleza. Divinidades de la noche, se convierten en objeto de la fiesta nocturna que remata la trilogía. Reciben normalmente sus víctimas degolladas, sus ofrendas sacrificiales: sus *spházia*[154] y sus *thysíai*[155]. Pero desde entonces, protectoras del crecimiento, tienen derecho a las primicias, «ofrendas de nacimiento e himeneo»[156].

Divinidades de la sangre y de lo salvaje, se mudan en protectoras de la vegatación, de los cultivos de la crianza de animales y de

---

148 *Eleíksate* (106): lamido más que «sorbido» (Mazon), lo mismo en *Agamenón*, 828.

149 *Euménides*, 106-109.

150 Sobre esta noción, cf. K. Meuli, *loc. cit.*, pp. 201-210.

151 Pero el vino de Eurípides, *Bacantes*, 142, brota del suelo, y el gran relato del mensajero insiste en la sobriedad de los tres *tíasos* encontradas en el Citerón: *oúkh hōs sỹ phḗis/ōinōménas* (686-687), «y no, como tú dices, ebrias de vino».

152 *Euménides*, 304-305.

153 *Coéforas*, 92.

154 *Euménides*, 1006.

155 *Ibid.*, 1037.

156 *Ibid.*, 835.

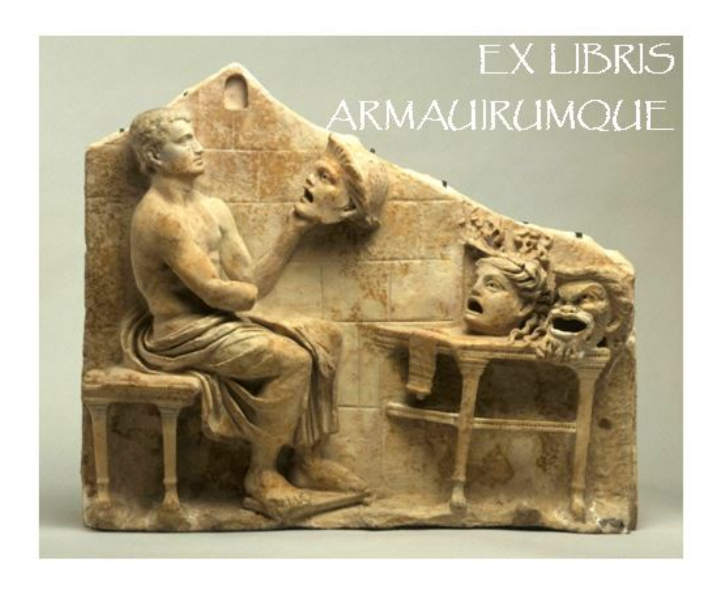
hombres: «Que la rica fecundidad del suelo y de los rebaños no se canse jamás de hacer próspera mi ciudad. ¡Que la semilla humana sea también protegida»[157]. De una forma sorprendente, se pasa del vocabulario de la caza al de la agricultura y la ganadería. Las cazadoras toman asiento, *hédra*[158], Atenea exige a las Euménides que se comporten como el *phitypoimē*[159], el pastor de plantas, el jardinero que rotura el suelo para eliminar las malas hierbas, las impuras: *tôn dusseboúntōn d'ekphorōtéra pé lois*[160]. Pero lo «salvaje» sigue existiendo en el interior de la ciudad, porque Atenea acepta sobre sí el «programa» de las Erinias, «ni anarquía, ni despotismo»[161], que el temor, *phóbos,* siga existiendo junto al respeto, *sébas*[162], en el exterior de la ciudad, en la medida en que se constituye en frontera: «El fuego que consume los jóvenes brotes no franqueará vuestras fronteras»[163]. El furor, «esas agujas ensangrentadas que asolan las jóvenes entrañas», *haimatēràs thēgánas, splágchnōnn bládas/néōn*[164], ese mundo de la animalidad debe reservarse para la guerra extranjera: «No llamo combates a los que enfrentan entre sí a pájaros de la misma pajarera *(enoikíou d'órnithos ou légō máchēn)*»[165]. La parte de cada cual en los diferentes tipos de sacrificio queda regulada.

---

157 *Ibid.,* 907-909. Cf. también los vv. 937-948.
158 *Euménides,* 855.
159 *Ibid.,* 911.
160 *Ibid.,* 910.
161 Cf. los vv. 525-526 y 696.
162 *Euménides,* 691.
163 *Ibid.,* 940-941.
164 *Ibid.,* 859-860.
165 *Ibid.,* 866. La interpretación de P. MAZON, «Desprecia los combates entre pájaros de la pajarera», me parece inexacta. Esta imagen debe relacionarse con aquella por la que el Dánao de *Las Suplicantes,* 226, expresa la prohibición del incesto: *órnithosórnis pôs án hagneúoi phagṓn:* «¿Queda puro el pájaro que come carne de semejante?».

VII

EL *FILOCTETES* DE SÓFOCLES Y LA EFEBÍA



El trabajo siguiente* desearía aportar un complemento y una ilustración a una investigación anterior. Intenté entonces resaltar lo que puede llamarse la paradoja de la efebía ateniense[1]. El efebo, cuando presta su famoso juramento, promete someterse a la moral colectiva de los hoplitas, la del combate de la falange contra la falange, combate leal y solidario: «No abandonaré a mi compañero de fila». Pero el relato etiológico de la fiesta de las Apaturias, durante la cual los efebos sacrificaban, en el seno de la fratría, su cabellera, nos lanzaba a un universo completamente diferente: el de la astucia, la *apátē*. El combate singular y frontal que oponía el «negro» (Melanto) al «rubio» (Janto) sólo era ganado por el primero, que accedía así al trono de Atenas, gracias a una trampa divina o humana. Esta paradoja era en realidad la de la efebía entera y, más allá de esa institución ateniense, la del conjunto de ritos y procedimientos por los que el joven griego simbolizaba el paso del estado de infancia al de adulto, es decir, de guerrero[2]. El efebo se opone al hoplita por la localización espacial de sus actividades guerreras y, a la vez, por la naturaleza de los combates en los que participa. El efebo (o el *cripto* lacedemonio) se halla ligado a una zona fronteri-

* Primera versión: *Annales E.S.C.*, 1971, pp. 623-628.

1 «Le Chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne», *Annales E.S.C.*, páginas 947-964, aparecido también en inglés en los *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 194, 1968, pp. 49-64. Remito a este artículo para los detalles de la demostración, contentándome aquí con resumir sus principales conclusiones.

2 La bibliografía sobre este tema ha sido dominada durante mucho tiempo por el libro de H. JEANMARIE, *Couroi et Courètes*, Lille y París, 1939; disponemos desde hace poco de una síntesis de A. BRELICH, *Paides e Parthenoi*, Roma, 1969; véase sobre este último libro C. CALAME, «Philologie et anthropologie structurale: à propos d'un libre récent d'Angelo Brelich», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 11, 1971, pp. 7-47, y Ch. SOURVINOU, *The Journal of Hellenic Studies*, 91, 1971, páginas 172-177.

za. Es el *perípolos,* aquél que da vueltas alrededor de una ciudad sin penetrar en ella, como lo hace, en el sentido propio del término, el efebo de *Las Leyes* de Platón, el *agronómos.* Institucionalmente es el huésped de los fortines de la frontera (los *oûreia* cretenses). Su modo normal de combate no es el enfrentamiento hoplítico, heredero, a su modo, del combate homérico, sino la emboscada, nocturna o no, la argucia. Cabe referir todo ello a un esquema iniciático de tipo bastante clásico, análogo a la «prueba en el campo» que conocen tantas sociedades «primitivas», sobre todo africanas. El estudio de la mitología griega mostraba además que, con mucha frecuencia, esta prueba se dramatizaba en una caza, realizada en solitario o en pequeños grupos, con el derecho propio de los jóvenes de emplear la astucia, la *apátē*[3]. Pero, por supuesto, este derecho a la astucia está estrictamente localizado en el espacio y en el tiempo. A menos que se pierda en la maleza, como le ocurre al Melanión de la canción de Lisístrata[4] —el «cazador negro» que había dado su título a nuestro estudio anterior— es preciso que el joven vuelva. El juramento de los efebos atenienses —del que por lo demás nos gustaría saber en qué momento de la efebía se prestaba[5], al principio o al fin de los dos años de «servicio militar» que comportaba tal institución en el siglo IV— no habla ni de astucia, ni de zona fronteriza, sino exactamente de lo contrario. Es, en realidad, un juramento de hoplitas. La famosa invocación con la que concluye: «Los límites de la patria, los trigos, los centenos, las viñas, los olivos, las higueras» es significativa entre todas. El campo de actividad del futuro hoplita será no el espacio indeciso de las fronteras, sino el cultivado de los campos. La mención de los «límites de la patria» no debe inducir a error. No se trata aquí de la *eschatiá,* de esas zonas disputadas don-

---

[3] Sobre la caza en las iniciaciones griegas, véase A. BRELICH, *op. cit.,* pp. 175, 198-199.

[4] *Lisístrata,* 783-792.

[5] La tradición antigua es estrictamente contradictoria: LICURGO, cuyo testimonio es evidentemente el más directo, pero sólo válido para su propio tiempo, menciona el juramento que prestan «todos los ciudadanos cuando se les inscribe en el registro del demo y se convierten en efebos» (*Contra Leócrates,* 76); la misma indicación en una glosa de ULPIANO (*Scholia ad Demosth. Ambass.,* 438, 17, en *Oratores Attici,* Didot, II, p. 637). Por el contrario, Pólux sitúa tanto la inscripción en el registro del demo (lo cual es manifiestamente falso) como el juramento al *término* del servicio efébico (8, 105, *s. v., perípoloi).* C. PELEKIDIS (*Histoire de l'éphébie attique,* París, 1962, p. 111) se inclina por aceptar las palabras de Licurgo. No obstante, el vocablo *perípoloi,* que designa a la vez a los efebos y a los soldados pertenecientes al cuerpo de patrulleros (PELEKIDIS, *op. cit.,* pp. 35-47) está atestiguado en una fecha mucho más antigua que la palabra *éphēboi,* y no hay que excluir totalmente que Pólux dependa de una fuente más antigua que Licurgo.

de se enfrentan Melanto y Janto y muchos otros héroes o grupos de ellos de la fábula o de la historia griegas, sino de *límites* que circunscriben físicamente la *chôra* propiamente dicha, las tierras de cultivo[6]. Por supuesto, este esquema ideal se ha visto enormemente zarandeado por la historia. Las formas de combate que habían sido durante mucho tiempo patrimonio de los jóvenes, de los prehoplitas, de los combatientes de la noche, se imponen poco a poco a todos durante la Guerra del Peloponeso y más aún en el siglo IV, cuando el mercenario sustituye poco a poco al soldado-ciudadano[7].

Tal como acabo de resumirlo, este esquema me parece que sirve, por su naturaleza, para ilustrar ciertos aspectos del *Filoctetes,* la anteúltima de las siete tragedias conservadas de Sófocles, representada en el 409 antes de Cristo, en una fecha en la que la guerra del Peloponeso tomaba, para Atenas, un cariz trágico. No se trata aquí —¿es necesario precisarlo?— de desvelar no se sabe qué «secreto» del *Filoctetes* que habría escapado a los comentaristas de la pieza. Es más que dudoso que tales «secretos» existan. Pero la comparación entre una obra literaria tan profundamente inscrita en la liturgia cívica como una tragedia griega y un esquema institucional es un método que ha superado ya la prueba y que puede facilitar una lectura nueva, a la vez histórica y estructural de la obra.

Evocada brevemente en la *Ilíada* (2, 718-725), tratada en la *Pequeña Ilíada* y en los *Cantos ciprios*[8], objeto, antes de Sófocles, de tragedias perdidas de Esquilo y Eurípides[9], la leyenda de Filoctetes[10]

---

[6] Debo el haber comprendido la importancia capital de esta distinción a la enseñanza de L. Robert en la École des Hautes Études (1963-1964).

[7] Para un esbozo de esta evolución, cf. mi estudio «La tradition de l'hoplite athénien», J. P. VERNANT (ed.), *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne,* París y La Haya, 1968, pp. 161-181, sobre todo pp. 174-179. Sobre la obra de Jenofonte como testigo de esta evolución, cf. la contribución de A. SCHNAPP, en M. I. Finley (ed.), *Problèmes de la terre en Grèce ancienne,* publicado en 1972.

[8] Resumen de la *Pequeña Ilíada,* en A. SEVERYNS, *Recherches sur la Chrestomathie de Proclos,* IV, París, 1963, p. 83, I, 217-218; para los *Cantos ciprios,* véase *ibid.*, p. 89, I, 144-146.

[9] Resumen y comparación de las tres tragedias en DIÓN CRISÓSTOMO, 52 y 59. La originalidad de Sófocles en relación a sus antecesores y a la tradición mítica ha sido correctamente definida por E. SCHLESINGER, «Die Intrige im Aufbau von Sophokles' Philoktet», *Reinisches Museum,* N. F., III, 1968, pp. 97-156 (sobre todo pp. 97-109). Sobre la trilogía de la que formaba parte el *Filoctetes* de Esquilo, cf. P. JOUAN, «Le "Tennès" (?) de Esquilo y la leyenda de Filoctetes», *Les Études classiques,* 32, 1964, páginas 3-9; sobre el *Filoctetes* de Eurípides, F. JOUAN, *Euripide et les légendes des chants cypriens,* París, 1966, pp. 308-317, y la exposición apoyada, de forma a veces imprudente, en la comparación con los monumentos figurados, de T. B. L. WEBSTER, *The Tragedies of Euripides,* Londres, 1967, pp. 57-61.

[10] La exposición de conjunto más completa de la tradición sigue siendo la de

no imponía a Sófocles más que un esquema extremadamente simple: relegado a Lemnos tras haber sido herido por una serpiente, cojo y con un olor espantoso, pero poseedor del arco infalible de Heracles, Filoctetes permanece exilado durante diez años hasta el día en el que una expedición griega le devuelve a Troya donde será curado. El adivino Heleno, capturado por Ulises, ha revelado que sólo su presencia y la de su arco asegurarían la toma de Troya[11]. En la pieza de Esquilo —como en la de Eurípides representada al mismo tiempo que *Medea* en el 431— el papel esencial en el regreso de Filoctetes junto a los soldados del ejército griego era representado por Ulises; pero, mientras que el Ulises de Esquilo utilizaba ante todo la astucia para apoderarse del arco de Filoctetes, el personaje de Eurípides triunfaba mediante la persuasión *(peithṓ)* en el curso de un gran debate que le enfrentaba a los enviados de los troyanos: tema tan directamente político como pueda pensarse[12].

En el simple plano de la intriga dramática la originalidad de Sófocles en relación a sus antecesores es doble: Esquilo, como Eurípides, había hecho dialogar a Filoctetes con los habitantes de Lemnos, que constituían el coro. Uno de los personajes de Eurípides, Actor, el confidente de Filoctetes, es un lemnio. En Sófocles la soledad del héroe es total: vive en «una tierra sin fondeadero y sin habitantes *(oút' eúormon oút' oikouménēn)*»[13]. Los lemnios no juegan ningún papel y ni siquiera se menciona su existencia[14]. El

---

L. A. MILANI, *Il mito di Filottete nella letteratura classica e nell'arte figurata*, Florencia, 1879, que su mismo autor completó: «Nuovi monumenti di Filottete e considerazioni generali in proposito», *Ann. Inst. Corr. Arch.*, 53, 1881, pp. 249-289; véase también TURK en Roscher, *Lexikon*, *s. v.* «Philoktet», pp. 2311-2343, 1898; FIEHN, R. E., *s. v.* «Philoktetes», col. 2500-2509, 1938. La documentación iconográfica se ha incrementado desde entonces, pero no se ha realizado ninguna exposición de síntesis al respecto; para una bibliografía reciente, cf. M. TADDEI, «Il mito di Filottete ed un episodio della vita del Buddha», *Archeologia Classica*, 15, 1963, pp. 198-218, véase también p. 202, n. 17. Sobre los problemas planteados por un vaso del museo de Siracusa, cf. *infra* la figura III y el apéndice.

11 Es lo que dice la *Pequeña Ilíada*, *loc. cit.*

12 *Politikōtátē kaì rētorikōtátē oûsa*, «la más política y la más oratoria» (de las tres): tal era el juicio de DIÓN, 52, 11.

13 *Filoctetes*, 221. Cf. también los vv. 300-304, donde la isla entera aparece como un medio repulsivo, y el v. 692: «Ningún indígena se acercaba a su miseria». Me inspiro, modificándola un poco a veces, en la interpretación de P. Mazon (colección Guillaume Budé). El texto es el de A. DAIN *(ibid.)*; no obstante, he tenido en cuenta las últimas puntualizaciones críticas sobre la tradición manuscrita de P. E. EASTERLING, «Sophocles' *Philoctetes:* Collations of the manuscripts G, R and Q», *Classical Quarterly*, n. s., 19, 1969, pp. 57-85.

14 Sófocles no hace uso, por así decirlo, de la riquísima mitología vinculada a la isla de Lemnos, al margen mismo del personaje de Filoctetes, y en la que G. DUMÉZIL

coro está formado por la tripulación del barco griego. Por lo demás, mientras que Píndaro, en la primera *Pítica*, hace buscar a Filoctetes por anónimos «héroes semejantes a dioses»[15], en Eurípides, Ulises, personaje tomado de Esquilo, está acompañado de Diomedes[16], único presente en el resumen de la *Pequeña Ilíada*. Sófocles innova a su vez concediendo un papel esencial al joven Neoptólemo, hijo de Aquiles: es él a quien Ulises encarga apoderarse por la astucia del arco y de la persona del héroe. La mayor parte de la pieza está formada por diálogos entre Filoctetes, el héroe envejecido, exilado hace diez años y herido, y el adolescente, cuya juventud aparece subrayada en todo momento.

Tal como se nos presenta, esta pieza de Sófocles ha intrigado considerablemente a los comentaristas que han subrayado en ella las «anomalías» reales o supuestas —a menudo se ha hablado de un «barroco sofocleo»— que han puesto en cuestión, o afirmado por el contrario, su «ortodoxia» en relación con el resto de la obra de Sófocles[17]. Esta pasión tiene muchas motivaciones: el Filotectes es la única tragedia conservada de un autor griego que no incluye ningún

---

ha visto la transposición de ritos de iniciación (*Le Crime des Lemniennes*, París, 1924). Las únicas alusiones son las que el héroe hace al «fuego de Lemnos», es decir, al fuego de Hefesto, el dios cojo que había caído sobre la isla (800, 986-987). Marcel DETIENNE me sugiere que una confrontación entre la pieza de Sófocles y los mitos «lemnios» podría ser fecunda; véase su libro *Les Jardins d'Adonis*, París, 1972, páginas 173-184, y W. BURKET, «Jason, Hypsipyle and New Fire at Lemnos. A Study in Myth and Ritual», *Classical Quarterly*, n. s., 20, 1970, pp. 1-16.

15 *Pit.*, I, 53.

16 Sófocles alude a esta tradición en los vv. 591-592, puestos en boca del «mercader», es decir, del vigilante (*skopós*, 125) que forma parte de la expedición griega y al que Ulises ha disfrazado. Se ignora si Ulises aparecía acompañado o no en la pieza de Esquilo. La segunda hipótesis es la más verosímil.

17 Se encontrará lo esencial de la bibliografía reciente en H. F. JOHANSEN, *Lustrum*, 7 (1962), pp. 247-255; véase también H. MUSURILLO, *The Light and the Darkness, Studies in the Dramatic Poetry of Sophocles*, Leiden, 1967, pp. 109-129. A. E. HINDS, «The prophecy of Helenus in Sophocles' Philoctetes», *Classical Quarterly*, n. s., 17, 1967, pp. 169-180; E. SCHLESINGER, *op. cit.*, *supra*, n. 9. El estudio más completo sobre la obra es la disertación de C. J. FUQUA, *The Thematic Structure of Sophocles' Philoctetes*, Cornell, 1964, de la que he podido consultar un microfilm. Una posición extraña dentro de esta inmensa bibliografía es la que sostiene I. ERRANDONEA, *Sófocles. Investigaciones sobre la estructura dramática de sus siete tragedias y sobre la personalidad de sus coros*, Madrid, 1958, pp. 233-302, quien supone, por ejemplo, que el «mercader» y Heracles no son otros que Ulises disfrazado. Dos publicaciones recientes sólo me han sido accesibles después de la redacción de este estudio: la edición brevemente comentada de T. B. L. WEBSTER, Cambridge, 1970, que no aborda prácticamente ninguno de los problemas aquí estudiados, y la obra póstuma de R. VON SCHELIHA, *Der Philoktet des Sophokles. Ein Beitrag zur Interpretation des Griechischen Ethos*, Amsterdam, 1970.

papel femenino, la única también en la que el problema planteado se resuelve *ex machina* por una divinidad[18]; las relaciones entre dioses y hombres han resultado en ella tan singulares que los investigadores se han preguntado si Sófocles hacía hincapié, como en el resto de sus obras, en la coherencia del mundo de los dioses frente a la ignorancia y la ceguera de los hombres, o si, por el contrario, no habría proyectado, a ejemplo de Eurípides, en el mundo de los dioses la opacidad de la condición humana[19].

De esa disputa no tendré en cuenta aquí más que un solo punto realmente capital: el *Filoctetes* nos ofrece el ejemplo, único en la obra de Sófocles, de una mutación de un héroe trágico. El joven Neoptólemo acepta al principio —a pesar de su respugnancia de hijo de rey, fiel a su carácter original *(phýsis)*— engañar a Filoctetes dirigiéndole un discurso falaz, dictado por Ulises, con el fin de apoderarse de su arco; luego cambia de opinión[20], decidiéndose a decir la verdad[21], a devolver el arco[22] y, por último, a abandonar tanto Lemnos como el campo de batalla troyano para regresar en compañía de Filoctetes a su hogar[23]. Hay ahí un contraste brutal con el comportamiento de los héroes sofocleos, esos personajes que se enfrentan en bloque tanto al mundo de la ciudad como al de los dioses, y a los que la maquinaria divina acaba por quebrar[24]. La tentación de explicar esta mutación por medio de la «psicología», o al menos lo que los comentaristas de tragedias bautizan con ese nombre, era evidentemente muy fuerte y no han faltado quienes han sucumbido en ella[25]. Pero este «psicologismo» ha suscitado también

---

[18] A. SPIRA ha demostrado, sin embargo (*Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides*, Francfort, 1960, pp. 12-32), que este desenlace se adaptaba estrictamente a la estructura de la pieza.

[19] Véanse las exposiciones antagónicas de C. M. BOWRA, *Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1944, pp. 262-306, que defiende, con razón en líneas generales, la primera tesis, y de H. D. KITTO, *Form and Meaning in Drama*, Londres, 1956, pp. 87-138.

[20] Este cambio es expresado en el v. 1270 por el verbo *metagnônai*, que terminará por designar la noción cristiana de arrepentimiento, fuente casi inevitable de confusión.

[21] *Filoctetes*, 895 y ss.

[22] *Ibid.*, 1286.

[23] *Ibid.*, 1402.

[24] El mejor estudio de conjunto es el de B. W. KNOX, *The Heroic Temper, Studies in Sophoclean Tragedy*, Cambridge, Mass., 1964 (sobre el *Filoctetes*, cf. páginas 117-142); véase también, del mismo autor, «Second Thoughts in Greek Tragedy», *Greek Roman and Byzantine Studies*, 7, 1966, pp. 213-232.

[25] Así, el juez Holmes escribía a F. Pollock el 2 de octubre de 1921 estas líneas reveladoras: «A propósito de las raras ocasiones en *las que los antiguos se parecen a nosotros*, me ha parecido siempre que un ejemplo maravilloso es el *arrepentimiento*

reacciones, la más resonante de las cuales ha sido la de Tycho von Wilamowitz[26]. Su explicación de las dificultades del *Filoctetes* y de las mutaciones de sus héroes por las solas leyes de la «técnica dramática» y de la óptica del teatro, aunque daba cuenta de ciertos detalles[27], no podría, sin embargo, proporcionar una explicación de conjunto, y corría el riesgo de perder de paso a los personajes de Sófocles como *héroes* trágicos y no sólo como personajes de teatro[28].

Como el lector sospechará, el propósito de este estudio es hacer progresar la discusión mediante el rodeo de una comparación entre la «mutación» del joven Neoptólemo y la institución evocada al principio de estas páginas: la iniciación efébica.

Uno de los rasgos más característicos de las últimas piezas de Sófocles, el *Filoctetes* y el *Edipo en Colono*, es la importancia cada vez mayor que toman en ellas los problemas de localización, lo que J. Jones ha denominado «una especie de interdependencia entre el hombre y el lugar»[29]. El lugar de la acción es descrito[30] como *eschatiá*, uno de los fines del mundo. En el conjunto de la literatura

---

del muchacho, en la obra de Sófocles, de su engaño y la devolución del arco», citado por E. WILSON, *The Wound and the Bow*, Londres, 1961, p. 246, n. 1. El subrayado de palabras y expresiones es mío. Resulta obvio que incluso aunque empleen un lenguaje algo más elaborado, muchos autores modernos, que no hay por qué citar, piensan igual.

[26] Tycho VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, «Die dramatische Technik des Sophokles», *Philol. Untersuch.*, 22, 1917; sobre el *Philoctetes*, véase pp. 269-312. Contra las interpretaciones «psicológicas», véase, por ejemplo, C. GARTON, «Characterization in Greek Tragedy», *Journal of Hellenic Studies*, 1957, pp. 247-254; K. ALT, «Schicksal und *Phýsis* in Philoktet des Sophokles», *Hermes*, 89, 1961, pp. 141-174.

[27] Un ejemplo claro de lo que puede explicar «la óptica del teatro»: en el v. 114, Neoptólemo parece «ignorar» que, según el oráculo, el arco *y* Filoctetes son necesarios para la conquista de Troya, lo que permite a Ulises recordárselo al público; pero los versos 197-200 muestran que el hijo de Aquiles estaba en realidad perfectamente al corriente de ello. En un caso parecido, se permite distinguir entre el «personaje de teatro» y el «héroe»; pero este tipo de investigación sólo puede dar resultados bastante limitados; en cualquier caso, cualquiera que sea la libertad que los poetas griegos utilizan respecto a los mitos, ésta no llegaba, por ejemplo, hasta el punto de hacerles imaginar que la guerra de Troya no había existido, y me parece imposible seguir a D. B. ROBINSON cuando trata de hacernos admitir que el espectador ateniense podía creer en un abandono efectivo de Filoctetes al final de la pieza («Topics in Sophocles' Philoctetes», *Classical Quarterly*, n. s., 19, 1969, pp. 34-56, véase pp. 45-51). Es llevar las cosas demasiado lejos en la dirección abierta por Tycho von Wilamowitz. El mismo artículo atribuye, equivocadamente, una doble conclusión al Filoctetes; véase, por el contrario, más adelante, p. 178.

[28] Cf. B. KNOX, *The Heroic Temper*, pp. 36-38.

[29] J. JONES, *Aristotle and Greek Tragedy*, Oxford, 1962, p. 219.

[30] *Filoctetes*, 144.

griega hay pocas evocaciones tan sorprendentes de una naturaleza salvaje y de un hombre abandonado y asilvestrado. La soledad de Filoctetes se expresa por la palabra *éremos,* que se repite hasta seis veces[31]. Más aun, Filoctetes ha sido, en el sentido técnico del término, *expuesto: Poíantos kyiòn ekséthēk'egṓ pote:* «Fui yo quien antiguamente expuse al hijo de Peante», recuerda Ulises[32]; *expuesto,* es decir, colocado en un lugar que «contrasta, como representante de un espacio lejano y salvaje, con el recinto de la casa y con las tierras cultivadas a su alrededor. Tal ámbito podrá ser en ciertos casos el mar o los ríos en cuanto símbolos del otro mundo. Pero será, sobre todo, lejos de las casas, de los huertos y los campos, la tierra inculta donde viven los rebaños, el espacio extranjero y hostil del *agrós*»[33]. Como sigue diciendo J. Jones, esta soledad no es la de Robinsón Crusoe[34]. Tampoco es, y el coro lo dice explícitamente, el universo pastoril: *ou molpàn sýriggos échōn/hos poimḗn agrobátas:* «No hace cantar una flauta de Pan, como un pastor en los campos»[35]. Este mundo salvaje está fuertemente subrayado por la puesta misma en escena: donde ésta presenta por regla general la puerta del palacio, aparece dibujada la entrada de una caverna[36].

A este mundo salvaje se oponen, de forma muy nítida, otros dos mundos, formando lo que ha podido denominarse el «triángulo» espacial del *Filoctetes*[37]: el primero es el campo de batalla troyano, es decir, el universo de la ciudad representado por los ciudadanos armados, los hoplitas; el segundo es el mundo del *oîkos* («casa»), el

---

31 *Ibid.,* 228, 265, 471, 487, 1018.

32 *Filoctetes,* 5. Como me ha recordado Ph. Rousseau, sólo el padre tenía el derecho de *exponer* a un recién nacido.

33 J. P. VERNANT, *Mythe et Pensée*[4], I, pp. 161-172. La imagen de la exposición reaparece en los vv. 702-703, donde Filoctetes es descrito «como un hijo abandonado por su nodriza».

34 *Op. cit.,* p. 217. W. SCHADEWALDT escribía por el contrario en 1941: «Filoctetes vive como un Robinsón del mundo antiguo en la isla desierta de Lemnos» (*Hellas und Hesperien,* p. 238).

35 *Filoctetes,* 213-214.

36 El texto subraya la puesta en escena y el decorado: *hopótan dè mólēi/deinòs hodítēs tônd' ek meláthrōn:* «Cuando el espantoso vagabundo salga de estas habitaciones» (146-147). Hay que suprimir la coma que la mayoría de los editores introducen después de *hodítēs;* cf. A. M. DALE, «Seen and Unseen in scenic Conventions», *Wiener Studien,* 59, 1956; *Mélanges A. Lesky,* pp. 96-106 (véase p. 105); las conclusiones de este notable estudio no me parece que hayan sido cuestionadas en modo alguno por las objeciones de D. B. ROBINSON, *loc. cit., supra,* p. 169, n. 27, páginas 47-54.

37 Cf. A. COOK, «The Patterning of effect in Sophocles' Philoctetes», *Arethusa,* 1968, pp. 82-93, al que, sin embargo, no sigo aquí en sus consideraciones psicoanalíticas.

universo familiar de Filoctetes y de Neoptólemo. Entre esos dos se verán obligados a escoger los héroes.

Filoctetes aparece como enteramente ajeno al mundo de los campos cultivados: «No recolectaba para su alimento ni el grano que nos viene de la tierra sagrada, ni ninguno de esos otros frutos que nosotros, los mortales comedores de pan, cultivamos... ¡Ay, lamentable existencia la de un hombre que desde hace diez años no ha tenido la alegría de verse escanciar vino»[38]. El héroe exilado no tiene familia, ni compañía *(mēdè ksýntrophon omm' échōn)*, «no disponía de ninguna mirada fraterna»[39], creyendo incluso que su padre había fallecido»[40]. Ulises ha hecho de él un muerto social: *áphilon, érēmon, ápolin, én zôsin nekrón:* «Un hombre sin amigos, sin ciudad, un cadáver entre los vivos»[41]. Ulises justifica la sentencia de exilio decretada contra él recordando que, debido a sus gritos, el ejército «no podría ya proceder en paz a una libación ni a un sacrificio»[42]; dicho en otros términos, que su presencia hacía imposible el ejercicio del culto cívico. Filoctetes asumirá por cuenta propia esta explicación cuando considere el embarcarse: «Desde el día en que se embarque en mi compañía, ¿cómo será posible hacer llamear ofrendas para los dioses y ofrecerles libaciones?»[43]. Es la palabra *ágrios*, salvaje, la que mejor define su condición. Filoctetes es propiamente hablando un «asilvestrado», *apēgriōménos*[44]. El vocabulario que le caracteriza es el que define el salvajismo animal[45]. Como se ha dicho muy bien «ha adquirido por así decir un parentesco con el mundo animal»[46]. El mal que le tortura, definido también como *ágrios*, es en él su parte de salvaje[47].

---

38 *Filoctetes*, 708-715. En el v. 709, Sófocles emplea la palabra *alphēstaí* que designa, en Homero, a los comedores de pan, es decir, los hombres a secas. Sobre el valor de esta palabra, véase mi estudio «Valeurs religieuses de la terre et du sacrifice dans l'Odyssée», *Annales E.S.C.*, 1970, p. 1280, nota 3.

39 *Filoctetes*, 171.

40 *Filoctetes*, 497. Heracles le enseñará (1430) que está en realidad vivo.

41 *Ibid.*, 1018.

42 *Ibid.*, 8-9.

43 *Ibid.*, 1032-1033.

44 *Filoctetes*, 226. Cf. también en el v. 1321 *ēgríōsai:* «te has vuelto un salvaje».

45 Su morada es una cueva animal, *aúlion* (954, 1087, 1149); su alimentación es pasto, *borá* (274); véase sobre esta última palabra mi nota, *supra*, p. 149, n. 73; él no come ya, *se apacienta* (*bóskōn*, 313).

46 H. C. AVERY, «Heracles, Philoctetes, Neoptolemus», *Hermes*, 93, 1965, páginas 279-297; la expresión citada está en la p. 284. Este parentesco es afirmado por el héroe mismo: *ô ksynousíai thērôn oreíōn:* «Oh animales de las montañas, mis compañeros» (936-937); cf. también los vv. 183-185.

47 Cf. los vv. 173, 265-266 *(agríai nósōi)* y el v. 758, donde el mal es comparado,

Filoctetes se encuentra, pues, exactamente, en el límite de la humanidad y del salvajismo animal. En la gruta que ocupa, algunos signos muestran todavía que pertenece a la humanidad: «Una copa de madera maciza —obra de un obrero de escaso talento—. Y allí también algo con lo que hacer fuego»[48]. Es el fuego culinario el que asegura permanentemente la salvación del héroe, *ho kaì sōízei m'aeí*[49]. Esta situación límite está simbolizada naturalmente por la caza, única actividad que permite a Filoctetes vivir fuera de la *chôra*, de la ciudad y de los campos cultivados: «Así, fatalmente, debe pasar su vida, disparando a las presas con sus flechas aladas, miserable, miserablemente»[50]. Pero las relaciones que mantiene Filoctetes con los animales, sus compañeros y víctimas, son reversibles: cuando está privado de su arco, debido a la argucia urdida por Ulises, el cazador corre el riesgo de ser cazado: «Mi arco no abatirá ya ni pájaro alado ni fiera de las montañas, y soy yo, desventurado, quien al morir proporcionará comida a la caza que me alimentaba[51]. Los animales que yo cazaba me cazarán a su vez»[52]. El instrumento de esa caza es precisamente el arco que Heracles ha legado a Filoctetes, arco que, como Ulises recuerda a Neoptólemo al principio de la pieza, «tiene flechas infalibles que llevan la muerte»[53]. Se ha hecho con frecuencia hincapié en ello: el arco es la contrapartida de la herida: infalibilidad e incurabilidad van a la par[54]. Pero es

---

como ha observado bien el escoliasta, a un animal salvaje que se acerca y se aleja alternativamente; el pie de Filoctetes es *énthēros*, asilvestrado (697); cf. P. BIGGS, «The Disease theme in Sophocles», *Classical Philology*, 1966, pp. 223-235.

48 *Filoctetes*, 35-36.

49 *Ibid.*, 297.

50 *Filoctetes*, 164-166. Cf. también los vv. 286-289, 710-711, 1092-1094. La importancia de las imágenes y de los temas de caza ha sido puesta de manifiesto en la disertación, más arriba citada, de C. J. FUQUA.

51 *Thanôn paréksō daith' hyph' hôn epherbómēn* (957). El vocabulario es característico: la palabra *daís* designa normalmente una comida humana, contrariamente a *borá;* su empleo en el sentido de alimento animal es muy excepcional (*Ilíada*, 24, 43); por el contrario, el verbo *phérbō* se emplea generalmente para los animales. Sófocles, por tanto, ha invertido los valores de las dos palabras.

52 *Filoctetes*, 955-958. Cf. también la invocación a las rapaces de los vv. 1146-1157.

53 *Filoctetes*, 105.

54 Sobre estos hechos complementarios en la tradición mítica, véase, por ejemplo, A. BRELICH, *Gli Eroi Greci*, Roma, 1958, p. 244; «Les Monosandales», *Nouvelle Clio*, 7-8-9, 1955-1956-1959, pp. 469-480; sobre el *Filoctetes*, cf. E. WILSON, *The Wound and the Bow*, pp. 244-264; W. HARSH, «The role of the Bow in the Philoctetes of Sophocles», *American Journal of Philology*, 81, 1960, pp. 408-414; P. BIGGS, *loc. cit.*, pp. 231-235; H. MUSURILLO, *op. cit.*, p. 211.

preciso decirlo más y mejor: el arco es lo que asegura la vida de Filoctetes. A ejemplo de Heráclito, Sófocles juega con las palabras *biós* (el arco), *bíos* (la vida)[55]: *Apésterēkas tòn bíon tà toks' helṓn:* «Me has quitado la vida al quitarme mi arco»[56]. Pero el arco es también lo que aisla a Filoctetes del mundo de los humanos. Una de las vertientes del mito pretendía que Filoctetes había sido herido precisamente con una de las flechas del arco de Heracles[57]. No es ésta la versión que ha repetido Sófocles: su Filoctetes es más directamente culpable puesto que ha violado el santuario de Crise[58]. Pero un arquero no puede ser hoplita, y luego se verá que Filotectes, curado, no será ya propiamente hablando un arquero. En el famoso diálogo del *Heracles* de Eurípides sobre las virtudes respectivas de los arqueros y los hoplitas[59], el portavoz de éstos no hace más que traducir la regla moral de su tiempo cuando declara: *Andròs d'élegchos ouchì tóks'eupsychías:* «El arco no es la prueba de la valentía de un hombre»[60]. Esta *eupsychía* consiste en aguantar en su puesto y ver avanzar hacia uno, sin bajar ni apartar la mirada, todo un campo de lanzas erizadas, siempre firme en su fila»[61]. El arco permite a Filoctetes subsistir, pero hace de él un cazador maldito, siempre en la frontera entre la vida y la muerte, en el límite entre la humanidad y el salvajismo; ha sido mordido «por una víbora matadora de hombres»[62], pero ésta no le ha matado. «Parece una víctima consagrada al dios de los muertos»[63]; habla de morir, proclama su muerte, pero no puede llegar a ella[64]; es, repitámoslo, «un cadáver entre los vivos»[65], «un cadáver, la sombra de un humo, un fantasma vano»[66];

---

55 *Bíos: tôi oûn tóksōi ónoma bíos érgon dè thánatos:* «El nombre del arco es vida, su obra muerte» (fr. 48, Diels). Para otros contactos entre el Filoctetes y los fragmentos de Heráclito, cf. K. REINHARDT, *Sophokles*³, Francfort, 1947, p. 212.

56 *Filoctetes,* 931.

57 Versión conocida por SERVIO, *Ad Aeneid.,* 3, 402.

58 *Filoctetes,* 1327-1328. Es, por tanto, enteramente falso hacer de él un absoluto inocente, como lo ve, por ejemplo, H. D. KITTO, *Formd and Meaning,* p. 135; la «culpabilidad» de Filoctetes es subrayada además por el coro, que compara su destino al de Ixión, autor de una tentativa de violación en la persona de Hera (676-685).

59 *Heracles,* 153-164.

60 *Ibid.,* 162.

61 *Ibid.,* 162-164.

62 *Filoctetes,* 266-267. Me parece absolutamente ridículo, como hace H. MUSURILLO, *op. cit.,* p. 119, n. 1, tratar de identificar exactamente la especie del animal que ha mordido a Filoctetes.

63 *Filoctetes,* 860.

64 *Ibid.,* 797-798, 1030, 1024-1217.

65 *Ibid.,* 1018.

66 *Ibid.,* 946-947.

políticamente, aunque la palabra no se pronuncie nunca, es exactamente un *átimos*, un muerto cívico[67].

En este universo desolado y junto a este hombre asilvestrado es donde desembarcan Ulises, un hombre de edad madura, y Neoptólemo, un adolescente, casi un niño todavía. Un niño, e incluso un hijo para Filoctetes. El cálculo ha sido efectuado por H. C. Avery[68]. Neoptólemo es llamado sesenta y ocho veces *paî* (niño) *téknon* (hijo mío), cincuenta y dos de ellas por Filoctetes. Ahora bien, este niño será calificado como *anḗr*, hombre, dos veces, en el verso 910 primero, después que ha comenzado a confesar la argucia por la que había hecho caer en la trampa a Filoctetes, y una segunda y última vez por Heracles, al final de la pieza, cuando éste invita a Filoctetes a combatir *sỳn tōid'andrí*: «con este hombre»[69]. Esta simple relación tiende a establecer, en mi opinión, que Neoptólemo ha cambiado de estado, que el curso de la pieza ha atravesado la iniciación efébica[70].

Henri Jeanmaire ha demostrado en *Couroi et Courètes* que los relatos míticos de las infancias reales servían de paradigma a las adolescencias efébicas. Es realmente la llegada de un hijo de rey lo que se nos cuenta en el *Filoctetes*. Desde el inicio de la pieza Ulises recuerda: *ô kratístou patròs hellḗnōn trapheìs / Achilléōs paî*: «Hijo del más valiente de los griegos, hijo de Aquiles»[71], y la primera intervención del coro es para recordar a Neoptólemo que es el heredero del poder[72]. «A tus manos, hijo mío, es a las que, desde el fondo de las edades, ha llegado el poder supremo.» Releamos ahora el pri-

---

67 Como ha señalado W. SCHADEWALDT en un estudio célebre, «Sophokles und das Leid», 1941, reeditado en *Hellas und Hesperien*, Zurich Sttutgart, 1960, páginas 231-247, todos los héroes de Sófocles son precisamente personajes-límites; la observación puede extenderse más allá del «sufrimiento».

68 *Loc. cit.*, p. 285.

69 *Filoctetes*, 1423.

70 No creo que haya sido hecha todavía esta observación, pero algunos comentaristas han caído perfectamente en la cuenta de la mutación de Neoptólemo sin invocar, no obstante, la efebía: así M. POHLENZ, *Die griechische Tragödie*², Gottinga, 1954, p. 334. «El joven Neoptólemo madura para convertirse en hombre»; H. WEINSTOCK, *Sophokles*, Leipzig y Berlín, 1931, pp. 79 y ss.; B. W. KNOX, *The Heroic Temper*, p. 141: «Neoptólemo ha madurado en hombre gracias al fuego de su ordalía, y aunque antes era el subordinado de Ulises, ahora es un igual de Filoctetes». La palabra efebo ha sido pronunciada, pero accidentalmente, al parecer, por K. I. VOURVERIS, *Sophokléous Philoktḗtes*, Atenas, 1963, p. 34: el autor no hace apenas otra cosa que repetir lo que por su parte había dicho Weinstock sobre el Filoctetes como tragedia de la educación.

71 *Filoctetes*, 3-4.

72 *Ibid.*, 141-142.

mer diálogo entre Ulises y Neoptólemo. Pone en escena a un oficial y a un militar bisoño. Ulises invoca la orden recibida antaño para explicar y justificar la «exposición» de Filoctetes en Lemnos[73]. Recuerda a Neoptólemo que está de servicio y que le debe obediencia[74]. Como ha visto bien B. W. Knox, se trata de la «primera hazaña» de Neoptólemo[75]. Nada indica que éste haya llevado antes las armas. Sin duda, cuando Ulises invita al joven a contar a Filoctetes que las armas de Aquiles han sido negadas al hijo del héroe y atribuidas a él, Ulises[76], le incita a proferir una mentira, pero ésta es bastante singular: Filoctetes la asume por sí mismo al final de la pieza, cuando Neoptólemo ha desvelado toda la superchería[77]. Su interlocutor no le desmiente entonces y, por lo demás, el autor del *Áyax* sabía perfectamente que Ulises había heredado efectivamente por algún tiempo las armas de Aquiles. Todo esto sólo es coherente si se admite que Neoptólemo está efectivamente al principio de su carrera de soldado.

Un detalle sugiere incluso que Sófocles hace quizá alusión al juramento que transformaba al efebo en hoplita: «No estás juramentado *(sỹ mèn... oût'énorkos)*»[78], le dice a Neoptólemo. Técnicamente Ulises hace alusión al juramento que habían prestado los pretendientes de Helena, pero no es imposible ver ahí una alusión al juramento efébico, y cuando Neoptólemo jura permanecer en su puesto, *embâllo meneîn*[79], la alusión se vuelve más clara todavía. Esta primera hazaña de Neoptólemo, desarrollada como hemos visto al margen del espacio cívico, en el lugar normal de las iniciaciaciones efébicas o crípticas, es, como el modelo proporcionado por el mito etiológico de las «Apaturias», una astucia, una *apâte*[80]. Desde el principio de la pieza, Ulises emplea el lenguaje del reconocimiento, del espionaje militar[81]. Esta emboscada es también una caza. Cuando Ulises ha conseguido convencer a Neoptólemo para que se apodere mediante la astucia del arco de Filoctetes, el joven le

---

[73] *Ibid.*, 6.

[74] Cf. el empleo del verbo *hypēreteîn* («estar al servicio de») en el v. 15 y del nombre *hypērétēs* (53).

[75] *The Heroic Temper*, p. 122.

[76] *Filoctetes*, 62-64.

[77] *Ibid.*, 1364.

[78] *Filoctetes*, 72.

[79] *Ibid.*, 813.

[80] El vocabulario sigue siendo —incluso aquí— característico; cf. el empleo de las palabras *apâtē* (1136, 1228), *dólos, dólios* (91, 107, 608, 1118, 1228, 1282), *téchnē, technâsthai* (80, 88), *kléptein* (55, 968).

[81] Ulises envía un hombre *eis kataskopḗn*, «en emboscada» (45).

responde: *theratḗ' á<ra> gígnoit'án, eíper hō̂d' échei:* «Hay que capturarlo mediante la caza, si es así»[82]. Cuando Filoctetes se desvanece, Neoptólemo pronuncia unos hexámetros de porte oracular: «Lo que veo es que habremos capturado este arco *(thḗran / tḗnd' échomen tóksōn)* en vano, si partimos sin el hombre»[83]; y Filoctetes evoca sus manos convertidas en presa *(synthērṓmenai)* del hombre que le ha capturado[84].

Por supuesto, este vocabulario de caza y guerra es metafórico: el *Filoctetes* no es *The Red Badge of Courage (La insignia roja del valor);* la caza de Neoptólemo se desarrollará en el plano del lenguaje: *tḕn Philoktḗtou se deî / psychḕn hópōs lógoisi ekklépseis légōn:* «Con tus palabras es como debes robar el alma de Filoctetes»[85]; lenguaje mentiroso: Ulises rechaza a la vez el uso de la fuerza y el de la persuasión[86], lenguaje de doble sentido como el que utiliza el falso mercader[87].

Si examinamos ahora la metáfora militar, es importante comprender lo siguiente: la situación de la efebía era transitoria por definición: por eso Neoptólemo es completamente incapaz de justificar su acto de otro modo que invocando la obediencia al poder establecido[88]. Los efebos podían practican la *apátē,* poseer una mitología del engaño, pero desde luego no una ética. «Maestro de novicios»[89], Ulises resume a su modo las cosas diciendo a Neoptólemo: *díkaioi d'aûthis ekphanoúmetha / nŷn d'eis anaidès hēméras méros brachỳ / dós moi seautón, kâita tòn loipòn chrónon / kéklēso pántōn eusebéstatos brotō̂n:* «Más tarde daremos muestras de honestidad. Esta vez, préstate a mí para un corto instante —un día como máximo— de desvergüenza. Después, en cuanto te quede de vida podrás hacerte llamar el más escrupuloso de los mortales»[90]. La virtud de la hazaña efébica se agota en su realización: toda prolongación es imposible. Por eso, incluso mientras engaña a Filoctetes, expresa Neoptólemo su común admiración por el ideal hoplítico, en su versión aristocrática por supuesto. ¿No era Neoptólemo-Pirro el

---

82 *Filoctetes,* 116.

83 *Ibid.,* 839-840.

84 *Ibid.,* 1005-1007.

85 *Ibid.,* 54-55.

86 *Ibid.,* 54-95.

87 *Ibid.,* 130. Este tema del papel del lenguaje en el *Filoctetes* merecería ser desarrollado considerablemente; cf. el esbozo de A. PODLECKI, «The Power of the Word in Sophocles' Philoctetes», *Gr. Rom. and Byz., St.,* 7, 1966, pp. 233-250.

88 *Filoctetes,* 925.

89 Debo esta expresión a F. Jouan.

90 *Filoctetes,* 82-85.

padre de la «pírrica», danza guerrera hoplítica si las hubo?[91]. Ulises mismo, cuando en nombre de Zeus trata de convencer a Filoctetes a seguirle a Troya, le propone ser un *hómoios toîs aristeûsin*[92], un miembro de la élite guerrera que se apodera de Troya. Sin embargo, lo cierto es que Ulises difícilmente puede proponer esto, porque a lo largo de su papel es evidente que escoge no la *aretḗ* («virtud»), sino la *téchnē* («industria»). A pesar de que el oráculo pronunciado por Héleno afirmaba que la presencia *voluntaria* de Filoctetes, y no solamente su arco, era necesaria para la toma de Troya[93], Ulises no se preocupa más que del arco, o piensa transportar a Filoctetes a Troyas por la fuerza[94]. Actúa y habla como si el arco pudiera ser separado del hombre. Hay otros arqueros como Filoctetes, y su arco puede ser confiado a Teucro[95]. Si se examinan las tres escenas donde aparece Ulises, podemos constatar que el vocabulario militar se relaciona con el utilizado para caracterizar a los sofistas[96]. ¿Es un político puro? Sin duda, en el sentido en que el Cleón de Tucídides o los atenienses del *Diálogo con los melios* son políticos puros. Sófocles voluntariamente hizo de él incluso un político ateniense[97]. Termina su amonestación a Neoptólemo apelando a la vez a Hermes, a Nike, y a Atenea Polia[98]. El falso mercader explica por orden suya que los hijos de Teseo, rey de Atenas, han partido en persecución de Neoptólemo[99]. Su última intervención consiste en afirmar que va a

[91] J. POUILLOUX ha señalado que esta tradición, atestiguada explícitamente por LUCIANO, *De Saltatione*, 11, lo estaba ya, implícitamente, en EURÍPIDES, *Andrómaca*, 1135; J. POUILLOUX y G. ROUX, *Enigmes à Delphes*, París, 1963, p. 117.

[92] *Filoctetes*, 997.

[93] Esto aparece tanto en el relato de falso mercader (603-621) como en la última tentativa de Neoptólemo para convencer a Filoctetes a seguirle (1332).

[94] Es lo que ha visto perfectamente B. W. KNOX: «Ulises, de hecho, hace hincapié repetida y exclusivamente en una cosa, en una sola cosa: el arco» (*The Heroic Temper*, p. 126); cf. los vv. 68, 113-115, 975-983, 1055-1062.

[95] *Filoctetes*, 1055-1062.

[96] Así *sóphisma* (14), *sophisthênai* (77), *technâsthai* (80).

[97] Dicho esto, me parece inútil buscar las «claves» de los personajes de Sófocles, pequeño juego en el que se han divertido mucho desde el siglo XVIII. Así, por ejemplo, Alcibíades exiliado y vuelto a llamar ha sido asimilado a Filoctetes; cf. últimamente M. H. JAMESON, «Politics and the Philotectes», *Classical Philology*, 51, 1956, páginas 217-227.

[98] *Filoctetes*, 133-134.

[99] *Ibid.*, 562. Es posible que Sófocles aluda aquí a su propia tragedia de los *Skyrioi* en la que los teseidas iban, según se ha afirmado, a buscar a Neoptólemo en su isla (cf. T. ZIELINSKI, *Tragodumenon libri tres*, Cracovia, 1925, pp. 108-112, y para una representación de esta misma escena sobre un vaso, Ch. DUGAS, «L'Ambassade a Skyros», *Bulletin de correspondance héllenique*, 1934, pp. 281-290).

dar cuenta *tôi dè sýmpanti stratôi*, «al conjunto del ejército»[100], dicho de otro modo y en términos políticos, que va a convocar la asamblea del pueblo. Dicho esto, estamos en un universo trágico y no en el de la historia o de la filosofía política. Político puro, Ulises sale de la *pólis* por exceso de política. Es la exacta antítesis de Filoctetes, hipercivilizado frente a un hombre salvaje. Es otra versión del personaje de Creonte. Adoptando la terminología que un coro célebre de la *Antígona* aplica al hombre armado solamente de la *téchnē*, lejos de ser *hypsípolis* («ciudadano de alto rango»), Ulises es como Filoctetes mismo, pero por razones inversas, un *ápolis* («sin patria»)[101]. Por eso, aunque en un sentido haya cumplido su misión, lo pierde todo durante la aventura que describe el *Filoctetes*. Neoptólemo, al principio de la obra[102], es llamado hijo de Ulises, pero el joven se convierte en hijo, y luego en el compañero, de Filoctetes[103]. Entre éste y Ulises, Neoptólemo, cuyo nombre mismo sugiere por demás la juventud, hace el papel de mediador obligatorio. Ulises y el héroe herido, encardinados uno y otro en su paroxismo, no pueden comunicarse. El hijo de Aquiles, como efebo, está ligado a la naturaleza salvaje, lo que le permite entrar en relación con Filoctetes; soldado y futuro ciudadano, debe obediencia al magistrado que es Ulises. Pero la presencia de este último cesa de ser necesaria desde el momento en que los otros dos hombres se han reintegrado a la vida «normal». Por eso, cuando Heracles llega para resolver el problema planteado, Ulises ha desaparecido, no asiste a la escena final durante la cual Heracles aporta una solución y asegura el retorno de Filoctetes y de Neoptólemo al seno de la sociedad.

Hay, en efecto, un problema a resolver, un problema propiamente trágico. Para que Neoptólemo franquee el paso que separa al efebo del hoplita, no basta con que se convierta en él mismo, como le invita Filoctetes[104], que vuelva a su *phýsis* primera[105]. La moral hoplítica, a la que ambos se sienten ligados, supone la participación en la guerra. Cuando Filoctetes plantea la cuestión que hallamos en toda tragedia griega, *tí drásō*: «¿qué haré?»[106], después

---

[100] *Ibid.*, 1257.

[101] *Antígona*, 370; cf. H. Funke, «*Créōn ápolis*», *Antike und Abendland*, 12, 1966, pp. 29-50.

[102] *Filoctetes*, 99-103.

[103] K. Reinhardt (*op. cit.*, *supra*, p. 173) compara con razón las relaciones Ulises-Neoptólemo con las de Creonte y su hijo Hemón en la *Antígona*.

[104] *Filoctetes*, 950.

[105] *Ibid.*, 902.

[106] *Filoctetes*, 1063, 1350.

de que Neoptólemo le haya suplicado por última vez ir al campo de batalla, escoge, como Antígona, los valores familiares: *pémpson pròs oíkous*, «condúcenos a la casa, luego quédate en Esciros»[107]. Filoctetes promete a Neoptólemo el reconocimiento de su padre. Aquel escoge, pues, el sufrimiento y el arco a él vinculado. Cuando Neoptólemo se inquieta por saber lo que hará si los Aqueos vienen a asolar su tierra, le responde que le ayudará por medio de las flechas de Heracles. En el fondo no hará más que cambiar de Lemnos. Neoptólemo hace la misma elección. En términos militares se llama a esto una deserción, y Tycho von Wilamowitz que escribía durante la primera guerra mundial no se equivocó[108].

Esta elección de los valores familiares contra los cívicos es tanto más notable cuanto que, en realidad, no cesa de estar presente a lo largo de toda la tragedia un personaje completamente distinto, el mismo que va a aparecer al final: Heracles. Filoctetes, que es rey de Malis, como sabe bien Sófocles[109], es definido en muchas ocasiones como el hombre del Eta[110], montaña sin duda vecina de su reino, pero que es, sobre todo, el lugar de la pira de Heracles. Allí fue donde Filoctetes recogió el arco del héroe convertido en dios. Pero el Heracles que aquí se evoca, ese Heracles, por así decirlo, padre de Filoctetes[111], es precisamente el Heracles arquero, cazador, matador de bestias feroces, es *khálkaspis anḗr*, «el guerrero del broncíneo escudo»[112], un Heracles hoplita. Como en todas las piezas de Sófocles, el plan de los dioses se cumple sin que los actores sean conscientes de ello[113]. La reintegración de Filoctetes al mundo de los hombres, objeto de la hazaña efébica de Neoptólemo, se incoa en realidad desde el momento en el que Filoctetes, por primera vez en diez años, oye hablar griego, es decir, reanuda el contacto con el lenguaje[114]. La proposición que Neoptólemo le hace[115] de dejarse cuidar y curar en Troya es la que luego pondrá en práctica. Pero lo más notable, quizá, es constatar cómo Heracles va a convertirse en el heraldo

---

107 *Ibid.*, 1368; la expresión se repite en el v. 1399.

108 *Op. cit.*, p. 280.

109 *Filoctetes*, 725.

110 *Ibid.*, 453, 479, 490, 664, 728, 1430.

111 Todo esto ha sido visto perfectamente por H. C. AVERY en su artículo, citado *supra*, de *Hermes*, 1965.

112 *Filoctetes*, 726.

113 Sobre este punto BOWRA tiene sin duda alguna razón frente a KITTO; cf. más arriba, p. 168, n. 19.

114 *Filoctetes*, 220-231.

115 *Ibid.*, 919-920, 1376-1379.

de ese ideal hoplítico constantemente presente en la pieza. Digo notable, porque el mito era en este punto imperativo. Todo griego sabía que Filoctetes había matado a Paris en un *combate singular*[116] con las flechas de Heracles, y es difícil transcribir esta hazaña en términos hoplíticos. Pero, ¿qué dice Heracles al final de la pieza? «Partiendo con este hombre (Neoptólemo) hacia la ciudad troyana [...] harás caer bajo mis flechas a Paris, el autor de vuestros males»[117], y el dios introduce al punto una distinción entre lo que ganará el arco y lo que ganará Filoctetes con su valor guerrero personal, por el mérito que adquirirá combatiendo al lado de los demás griegos: «Tú tomarás Troya y la parte del botín que entonces obtendrás como premio a tu valentía entre todos nuestros guerreros[118], lo enviarás a tu palacio, a tu padre Peante, sobre la llanura del Eta, tu país. En cuanto a ésta, en cambio, la que recibirás del ejército en memoria de mis flechas[119], llévala a mi pira»[120]. Lo que proviene del arco volverá, pues, a la pira de Heracles. Es, en suma, la separación de Filoctetes arquero y de Filoctetes hoplita. En cuanto a Neoptólemo, su situación va también a cambiar. Su transformación en guerrero con todas sus atribuciones ha concluido. Cuando se inquietaba por el papel del arco en la caída de Troya, como hombre que se creía destinado a tomar la ciudad, Ulises le había respondido: «No puedes sin el arco, el arco no puede sin ti» *(oût'ân sỳ keínōn chorìs, oût'ekeîna soû)*[121]. Heracles, dirigiéndose esta vez al hijo de Aquiles, repite una fórmula análoga, pero que en esta ocasión no concierne al ejército, sino a Filoctetes: «No puedes sin él conquistar la llanura troyana, y él no puede sin ti»[122]. De la unión de un hombre y un arco, se ha pasado a la unión de dos hombres, de dos combatientes. Heracles añade: *All' hôs léonte synnómō phylásseton / hoûtos sè kaì sỳ tónde:* «Como dos leones que comparten el mismo destino[123], velad el uno por el otro, él por ti, tú por él»[124]. Es el juramento que pronuncia el efebo de no abandonar a su compañero de fila.

---

116 *Monomachḗsas Aleksándrōi kteínei, dice el resumen de la Pequeña Ilíada* (*loc. cit.*, *supra*, p. 165, n. 8).

117 *Filoctetes*, 1423-1426.

118 *Ibid.*, 1429 *(aristeî' eklabṑn strateúmatos).*

119 *Ibid.*, 1432 *(tóksōn emȏn mnēmeîa).*

120 *Ibid.*, 1428-1433.

121 *Ibid.*, 115.

122 *Ibid.*, 1434-1435.

123 *Sýnnomos* puede referirse al acompañamiento militar; cf. ESQUILO, *Los Siete*, 354. Notemos también el empleo del dual que refuerza el tema de la solidaridad.

124 *Filoctetes*, 1436-1437.

El hombre salvaje se ha reintegrado, pues, a la ciudad; el efebo se ha convertido en hoplita. Queda, sin embargo, una última mutación: la de la naturaleza misma. Hasta el final definitivo de la obra, Lemnos es la tierra desierta de hombres, la región de la naturaleza salvaje y feroz, el ámbito de las rapaces y las fieras. La gruta de Filoctetes era definida como *áoikos eisoíkēsis*, «una morada que no lo es»[125], pero luego es a una tierra pastoril a la que Filoctetes dice adiós, incluso aunque recuerde que ha sufrido allí: no es que se haya convertido en «civilizada», sino que el salvajismo ha cambiado, por así decirlo, de signo; un poco como la isla de *La Tempestad* de Shakespeare, que puede ser unas veces la de Calibán y otras la de Ariel. Las ninfas reemplazan a los animales salvajes. Todo un mundo húmedo surge[126]: «Vamos. En la hora en que me alejo, voy a saludar a esta tierra. Adiós, morada[127] que me has guardado tanto tiempo; y vosotras, Ninfas de los húmedos prados, y tú, varonil estrépito de la ola [...]. Ha llegado la hora de abandonaros, fuente y agua de Apolo Licio»[128]. En cuanto al mar, no aísla, ya, sino que reúne: «Adiós, suelo de Lemnos que envuelven las olas, haz que una feliz travesía me lleve sin naufragio»[129]. Con este voto de *eúploia*, de navegación feliz, es con el que concluye la pieza[130], bajo el signo de Zeus y de las ninfas del mar. Es el orden divino el que permite a los hombres convertirse en dueños de la naturaleza salvaje. Tal es la última inversión del *Filoctetes*.

---

[125] *Ibid.*, 534.

[126] El matiz no ha sido completamente captado por Ch. SEGAL, quien, en su artículo, por otra parte excelente («Nature and the World of Man in Greek Literaturae», *Arion*, 2, 1, 1963, pp. 19-57), escribe: «Sus palabras finales no son una bienvenida al mundo de los humanos, sino una última despedida al desierto en el que ha sufrido, pero existe un lazo entre él y el hombre».

[127] Más exactamente *mélathron*, palacio, pero la palabra no tiene aquí el mismo valor (a la vez irónico y designador del decorado) que en el verso 147, cf. *supra*, página 170, n. 36.

[128] *Filoctetes*, 1452-1461.

[129] *Ibid.*, 1464-1465.

[130] Este deseo de *eúploia* repite el (de doble sentido) que había pronunciado Neoptólemo tras el éxito de su argucia (779-781).

APÉNDICE

SOBRE UN VASO DEL MUSEO DE SIRACUSA

Desde su descubrimiento en 1915 en la necrópolis de Fusco junto a Siracusa, el vaso, del que aquí reproducimos la cara principal (la otra representa a una ménade sentada entre dos sátiros), ha sido frecuentemente discutido y comentado. Tales comentarios no han sido vanos. A. D. Trendall ha podido determinar con toda seguridad el autor, uno de los más antiguos entre los «pintores de Paestum», el «pintor de Dirce», cuya obra toda parece comentar escenas trágicas (en un espíritu que deriva, sin embargo, más del drama satírico que de la tragedia propiamente dicha, como lo muestra la presencia frecuente de jóvenes sátiros), y la fecha (hacia 380-360 antes de Cristo)[131].

El personaje central ha sido identificado inmediatamente[132]: Filoctetes barbudo, con el pelo enmarañado, está sentado sobre una piel de leopardo, en medio de una gruta delimitada por una arcada roja irregularmente subrayada con líneas negras, mientras que amplias manchas blancas marcan las asperezas de la roca[133]. Su pie izquierdo enfermo se apoya sobre aquélla. Sostiene en su mano derecha una pluma, sin duda destinada a aliviar sus sufrimientos, y en su mano izquierda, su arco. Por encima de él unos pájaros, producto de su última caza; insisto: de su última caza porque su carcaj,

[131] Cf. A. D. TRENDALL, *Paestan Pottery. A Study of the Red-figured Vases of Paestum*, Roma, 1936, pp. 7-18, n.° 7.

[132] Cf. B. PACE, «Filottete a Lemno. Pittura vascolare con riflessi dell'arte di Parrasio», *Ausonia*, 10, 1921, pp. 150-159 y, asimismo, «Vasi figurati con riflessi della Pittura di Parrasio», *Mon. Ant. Accad. Linc.*, 28, 1922, pp. 522-598 (partic., páginas 542-550). Nuestro vaso ha sido debidamente repertoriado por F. BROMMER, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*², Marburgo, 1960, p. 329.

[133] Me inspiro aquí en el comentario de P. E. ARIAS en el fascículo correspondiente del *Corpus Vasorum Antiquorum (C.V.A.)*, Roma, 1941.

suspendido a su izquierda, está *vacío*. Bajo su brazo izquierdo un ánfora está hundida en el suelo. Los dos personajes que emergen por encima de la gruta no plantean ningún problema. A la izquierda, Atenea, con casco y escudo redondo de hoplita, se halla encima de una roca. A la derecha, Ulises, reconocible por su *pilos* (gorro de marino) y por su barba, tiene un carcaj *cerrado* (¿con las flechas de Filoctetes?). A la izquierda, apoyado en un árbol, hay un efebo desnudo, la clámide bordada hacia atrás, mientras su tahalí suelto parece formar cuerpo con el árbol; puede corresponder o a Diomedes, que acompañaba a Ulises en la pieza de Eurípides, o bien al Neoptólemo de Sófocles[134]. Es éste un problema relativamente secundario, porque es evidente que nos encontramos aquí ante un efebo que parece recibir las instrucciones de Atenea guerrera[135]. El misterio empieza cuando se trata de identificar a la joven ricamente vesti-

---

[134] La primera hipótesis era la de B. Pace; L. SÉCHAN (*Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, París, 1926, p. 491) ha hecho valer que «la imagen hace pensar más bien, por su aspecto juvenil, en el Neoptólemo de Sófocles». El argumento no es decisivo, porque conocemos otra crátera acampanada de la misma necrópolis y del mismo pintor (TRENDALL, *Red-figure Vases...*, Campanian I, n.° 31, p. 204, figuras 80-82), que representa indiscutiblemente (cf. Ch. PICARD, *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 1942, pp. 244-246) la captura de Dolón por Ulises y Diomedes, en la que este último aparece como un efebo imberbe y desnudo. En líneas generales, aunque semiprofano en la materia, no puedo sino maravillarme una vez más por la audacia con la que ciertos especialistas zanjan cuestiones delicadas que plantean problemas tales como los del paso del teatro al arte figurado. No sin estupor leemos, por ejemplo, en Marg. BIEBER, *The History of the Greek and Roman Theater*², Princeton, 1961, p. 34 y figura 119: «La pintura vascular basada en la puesta en escena del *Filoctetes* de Sófocles presenta solamente una gran roca y un único árbol; por el contrario, la del *Filoctetes* de Eurípides representa una gran cueva en torno al héroe. Los vasos testifican que Eurípides tenía un coro de mujeres y utilizaba a Atenea como *deus ex machina* en vez de Heracles, empleado por Sófocles». Eso supone olvidar: 1.°) que la pieza de Sófocles, igual que la de Eurípides, alojaba al héroe en una gruta; 2.°) que los artistas disponían de otras fuentes que el teatro clásico; 3.°) que la joven del vaso de Siracusa no representa en modo alguno a un coro; 4.°) que nada permite hacer de Atenea el *deux ex machina* de la pieza de Eurípides, a menos, precisamente, que sea nuestro vaso un reflejo de ello, lo cual es una simple posibilidad. T. B. L. WEBSTER no acepta tal posibilidad, y me inclino a darle la razón; por desgracia, el argumento que utiliza (*Tragedies of Euripides*, p. 58): «Deberíamos entonces suponer audazmente que el joven es Ulises rejuvenecido por Atenea», no es válido, puesto que Ulises iba acompañado precisamente de Diomedes. Curiosamente en verdad el mismo autor, en un libro editado el mismo año, emite esa misma hipótesis audaz y atribuye, sin más vacilaciones, el vaso a los ilustradores de Eurípides, *Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play*, Londres, 1967, p. 162.

[135] El comentario del *C.V.A.* subraya con toda razón el carácter oratorio del gesto de Atenea.

da y adornada que está a la derecha, tocando la roca con su diestra, y que parece hablar con Ulises. Como ha dicho bien P. Wuilleumier, es «extraña [...] a todas las reproducciones literarias y artísticas de la escena»[136]. Ninguna de las interpretaciones sugeridas es convincente[137] y la literatura no menciona por ahora ningún documento paralelo. En cualquier caso no es, en modo alguno, seguro que ese personaje sea una diosa. No lleva ningún signo distintivo que señale la divinidad, ni aparece sobreelevada como Atenea. Sea como

---

[136] «Questions de céramique italiote», *Revue archéologique*, 33, 1931, p. 248.

[137] B. PACE había propuesto ver allí una ninfa, una personificación de la isla o de la diosa Bendis, pero resulta difícil ver qué pinta ahí esa diosa. L. SÉCHAN (*op. cit.*, página 491), tras haber dejado de lado estas hipótesis y la que vería en el personaje femenino a la diosa Pitó (compañera de Afrodita), piensa más bien en el papel de una seductora que sería tomado en préstamo de una pieza desconocida para nosotros. Por último, S. SETTI, en un comentario reciente de nuestro vaso («Contributo esegetico a un vaso «pestano», *Dioniso*, 38, 1964, pp. 214-220) recoge la primera hipótesis de Pace, haciendo de la joven una ninfa, y da al mito, a la joven y al vaso una significación funeraria. Los argumentos empleados son bastante débiles. En particular, si fuera preciso atribuir, como parece quererlo Setti, a todas las escenas representadas sobre vasos descubiertos en tumbas una significación ctónica y funeraria, habría que proceder a una seria revisión de nuestros conocimientos en materia de mitología griega. Sin ver ahí una contradicción con su interpretación general, S. Setti relaciona también el vaso de Siracusa con la pieza de Eurípides, cuyo carácter funerario es más que dudoso: en cualquier caso, es vano esperar una coincidencia perfecta entre la tradición literaria y la iconográfica. Así, un documento descubierto durante las excavaciones de Castro (Etruria) asocia en la isla de Lemnos a Filoctetes, Palamedes y Hermes, cosa que nada permitía prever (cf. R. LAMBRECHTS, «Un miroir étrusque inédit et le mythe de Philoctète», *Bulletin de l'Institut historique de Rome*, 39, 1968, páginas 1-25). En este último objeto, el artista ha tenido a bien informarnos escribiendo el nombre de Palamedes que nosotros habríamos sido totalmente incapaces de identificar. Por mi parte, no me atrevo a proponer un nombre para el personaje femenino, pero hago la observación siguiente: Mlle. F. G. Pairault, miembro de la Escuela Francesa de Roma, quien también ha trabajado sobre el vaso de Siracusa y ha leído este estudio en manuscrito, me escribe que, por su parte, abundaría en mi interpretación y no vacilaría en proponer el nombre de *Apate* («Engaño») para el personaje desconocido. En efecto, esta investigadora señala que «Los vasos de la Magna Grecia ofrecen cantidad de personajes femeninos, de *demonios* y de *victorias* con frecuencia misteriosos, y a menudo se trata de abstracciones personificadas». El personaje de *Apate* figura expresamente en un vaso célebre, casi contemporáneo del nuestro, la crátera de volutas descubierta en Canusium (Apulia) y conocida bajo el nombre de «vaso de Darío» (Museo de Nápoles, 3252; cf. M. BORDA, *Ceramiche Apule*, Bergamo, 1966, p. 49 y fig. 14). Su atavío (piel de pantera, una antorcha en cada mano) es muy distinto del de nuestra joven, y el estilo (histórico-trágico) del pintor es igualmente muy diferente; véase también sobre el vaso de Darío, C. ANTI, «Il vaso di Dario ed i Persiani di Frinico», *Archeologia Classica*, 4, 1, 1952, pp. 23-45 (sobre *Apate*, p. 27). El artículo *Apate* de la *Enciclopedia dell'arte classica*, I, p. 456 y figura 625, debido a G. BERMOND MONTANARI, sólo ofrece otro ejemplo, muy anterior, en la pintura ática.

fuere, apenas hay necesidad de recordar que el mito de Filoctetes, en todas las interpretaciones que de él conocemos, no hace intervenir a ninguna mujer. Es, por tanto, imposible por ahora pronunciarse sobre la identidad del personaje.

Las observaciones que siguen, y que presentamos a título provisional y precario (siempre puede aparecer un nuevo documento) tratan de ilustrar este vaso por otra vía. En efecto, es difícil no notar las relaciones de simetría y de inversión que se establecen a una y otra parte de la gruta y del hombre salvaje. Tratemos de seriar estas oposiciones y estas simetrías.

La oposición entre los dos personajes masculinos y los dos femeninos es evidente. Las mujeres llevan brazalete y collar, las dos están vestidas, mientras que los personajes masculinos están desnudos o desvestidos, según una convención por lo demás clásica. Pero los personajes de igual sexo se oponen entre sí como la juventud a la edad adulta. El efebo es naturalmente imberbe y de cuerpo grácil, su cabellera está oculta por el tocado: el *pilos* de Ulises aparece por el contrario echado hacia atrás, mostrando la abundancia de la cabellera. La barba, contrariamente a la de Filoctetes, está, como los cabellos, cuidadosamente cortada. La parte alta se opone, por otro lado, a la baja mediante la presencia o ausencia de armas (el tahalí suelto del efebo adquiere aquí todo su valor). Pero el personaje femenino de la izquierda, Atenea, está equipado con las armas que caracterizan la virilidad cumplida, la del hoplita. El brazo es fuerte, el pecho está poco marcado. Ulises tiene por el contrario un carcaj, símbolo de la astucia. Si se admite que ese carcaj contiene las flechas de Filoctetes, la astucia es incluso doble: la del arma y la del acto. Los dos personajes jóvenes no sólo se oponen entre sí por su sexo (la feminidad del personaje de la derecha está fuertemente marcada tanto por la riqueza del vestido, *khitón* e *himátion,* como por el modelado de los senos). El efebo se mantiene aparte de la gruta y del mundo salvaje; por el contrario, la joven toca con su mano derecha la pared exterior de la gruta. Esta oposición viene subrayada, además, por detalles de la vestimenta: la clámide del efebo está adornada con los mismos motivos que la túnica de Filoctetes, lo cual quizá sugiera un parentesco espiritual análogo al descrito por Sófocles, mientras que el cinturón de la joven ofrece una decoración muy cercana a la del carcaj que sostiene Ulises. Aparece, por tanto, un contrapunto discreto a las simetrías más visibles: desnudez de los hombres, joyas de las mujeres[138]. Se diría, pues, que la escena de la

[138] Debo esta sugerencia a Maud Sissung.

izquierda aparece como centrada en las virtudes del hoplita, del valor guerrero tradicional, mientras que el lado derecho es el de las técnicas de la astucia y de la seducción femenina, y que Filoctetes está en el centro de ese debate *(agṓn)*. Pero la polaridad masculino-femenino invierte en parte esa oposición; a la izquierda, es la mujer la que está armada como hoplita, y a la derecha es el adulto el que representa la astucia. El drama del efebo, que se convierte en hoplita dando un rodeo por el mundo salvaje y la astucia «femenina»[139], encuentra aquí quizás su expresión figurada.

139 Sobre los aspectos «femeninos» del efebo, véase más arriba, p. 152 y n. 104.

ÍNDICE

ESTE LIBRO SE TERMINO DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES GRAFICOS DE UNIGRAF, S. A., EN MOSTOLES (MADRID), EN EL MES DE JUNIO DE 1987

